الأدب الرقمي

بين النظرية والتطبيق

د. جميل حمداوي



الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق

(نحو المقاربة الوسائطية)

- الجزء الأول -

المستوى النظري

جميل حمداوي

المؤلف: جميل حمداوي

الكتاب: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق

الطبعة الأولى:٢٠١٦م



الإهــداء

أهدي هذا الكتاب إلى المثقفة الجزائرية خديجة باللودمو التي تهتم كثيرا بالأدب الرقمي نظرية وتطبيقا ورؤية. فإليها أزف هذا العمل المتواضع راجيا من الله عز وجل أن يعود عليها بالنفع المثمر، والفائدة المرجوة.

يقول ستاندال (Sthendal)

" العقول الكبيرة، فقط، هي التي تكتب بأسلوب بسيط"



المقدمة

عرف الإنسان، عبر مساره التاريخي، أربع مراحل أو براديغمات (Paradigmes) فكرية أساسية، ويمكن حصرها فيما يلي:

❶ **المرحلة الأسطورية:** كان الإنسان القديم يفسر الأشياء ومظاهر الطبيعة تفسيرا خرافيا وميتولوجيا وأسطوريا لا أساس له من الصحة العلمية لغياب فكرة السببية والعلية المنطقية؛

❷**المرحلة اللاهوتية:** تتعلق بهيمنة الدين والتفكير اللاهوتي على ذهن الإنسان. وتتوافق هذه المرحلة بالضبط مع فترة العصور الوسطى التي عرفت بالتوفيق بين الدين والفلسفة، وتفسير كل شيء باسم الدين اللاهوتي.

❸**المرحلة الوضعية أو العلمية** كما يسميها **أوجست كونت** (À. Comte)[1]: تنقسم هذه المرحلة، بدورها، إلى المرحلة العلمية اليقينية المطلقة كما عند نيوتن(Newton)، وديكارت(Descartes)، وسبينوزا (Spinoza)، وليبنز (Leibniz)، وروواد العقلانية الكلاسيكية؛ والمرحلة العلمية الاحتمالية النسبية مع إنشتاين (Einstein)، وماكس بلانك(Max Blanc)، وهيزنبرج(Heisenberg)، وتسمى هذه المرحلة العلمية أيضا بالعقلانية المعاصرة التي ظهرت في منتصف القرن التاسع عشر.

[1] -Auguste Comte: **Cours de philosophie positive**, édition originale en six tomes , **La Philosophie sociale et les conclusions générales**, 1839 ; tome 5, **La Partie historique de la philosophie sociale**, 1841 ; tome 6, **Le Complément de la philosophie sociale**, **et les conclusions générales**, 1842 ; Paris, Bachelie.



❹**المرحلة المعلوماتية أو الرقمية**: رافقت هذه المرحلة اختراع الحاسوب أو الكومبيوتر الذي أحدث ثورة كوبيرنيكية مقارنة بالمراحل السابقة على مستوى تنظيم المعلومات وتحصيلها وتخزينها رقميا. وقد حققت هذه الثورة قطيعة وسائطية أو ميديولوجية (Médiologique) مع الثقافة الورقية ووسائلها التقليدية منذ منتصف الخمسينيات من القرن العشرين.

ومن هنا، يتناول كتابنا هذا مفهوم الأدب الرقمي وتطوره في الحقلين الثقافيين الغربي والعربي، بالتوقف عند مصطلحات الأدب الرقمي ومفاهيمه وتعاريفه المختلفة، مع تحديد مقوماته ومرتكزاته الأساسية. ولم ننس سياقه التاريخي الذي يستلزم منا تقديم فرش زماني ومكاني، يتتبع مختلف مراحل هذا الأدب ومساراته المختلفة من منتصف القرن الماضي إلى سنوات الألفية الثالثة، بتقديم مجموعة من التصورات النظرية والإجرائية التي رافقت تطور الحاسوب والوسائط الإعلامية والتفاعلية الرقمية والإلكترونية.

وبعد ذلك، قدمنا نظرة شاملة إلى الأدب الرقمي في إطاره الغربي من جهة، وفي إطاره العربي من جهة أخرى. والهدف من ذلك كله هو معرفة مكونات الأدب الرقمي وسماته وخصائصه ومميزاته الجوهرية والثانوية، وتحديد ما هو ثابت، وما هو متغير.

وقد طرحنا مقاربة نقدية عربية جديدة من أجل دراسة النصوص الأدبية والفنية والتخييلية ذات البعد الرقمي سميناها بالمقاربة الرقمية (Approche numérique)، أو المقاربة التفاعلية(Approche interactive)، أو المقاربة الوسائطية (Approche médiologique)، وقد وضعنا لها مجموعة من المبادئ والقواعد النظرية والإجرائية.



ونرجو من الله عز وجل أن يوفقنا في هذا الكتاب المتواضع، ويسدد خطانا، ويرشدنا إلى ما فيه صالحنا، ونستغفره عن هفواتنا وكبواتنا وأخطائنا وزلاتنا.

كما نستسمح القراء الأفاضل عما في هذا الكتاب من نقص وتقصير ونسيان، فالكمال والتمام من صفات سبحانه وتعالى جل شأنه وعلا، وما توفيقي إلا بالله.



الفصل الأول:

مفهوم الأدب الرقمي وخصوصياته

لايمكن استيعاب مفهوم الأدب الرقمي (*littérature numérique*) بشكل جيد ودقيق إلا بتمثل مختلف دلالاته اللغوية والوسائطية والإعلامية، ومعرفة مختلف السياقات التاريخية التي عرفها الأدب الرقمي في مختلف مساراته الزمانية والمكانية، مع تحديد مجمل مقوماته الأساسية وخصائصه الفنية والجمالية والإعلامية على النحو التالي:

المبحث الأول: فوضـى المصطلحـات

هناك مصطلحات كثيرة يزخر بها المجال الإعلامي فيما يتعلق بالأدب الذي ينتج عبر الحاسوب أو الكومبيوتر أو الهواتف الذكية منها: الأدب الرقمي (Littérature numérique)،والأدب التفاعلي(Littérature interactive)، والنص السبيرنطيقي(Cybertext)، وأدب الصورة أو الأدب الديجيتالي (Littérature digitale)، والأدب الإلكتروني(Littérature électronique)، والنص المترابط (Hypertexte)، والأدب الآلي (Littérature technologique)، والأدب الروبوتي (Littérature robotique)، والأدب المبرمج (Littérature programmée)، والأدب الحاسوبي (La littérature par ordinateur)، والأدب اللوغاريتمي(Littérature logarithmique)، والأدب الإعلامي (Littérature Informatique)، والأدب الويبي (Littérature de Web)، والكتابة الإنترنيتية(Ecriture de l'Internet)، والكتابة الفايسبوكية (Ecriture par Facebook)، وأدب الشاشة(La littérature sur écran)...

إذاً، يلاحظ فوضى في الاصطلاح والتسمية، فكل باحث أو دارس أو ناقد يفضل المصطلح الذي يتناسب مع رؤيته ومعرفته الخلفية، أو ينتقيه حسب البلد الذي يوجد فيه.

وإذا كان مصطلحا الأدب الرقمي(Littérature numérique) والأدب الإلكتروني (Littérature électronique) قد انتشرا بسرعة في الساحة الثقافية والإعلامية الفرنكفونية، فإن مصطلح النص المترابط (Hypertexte) أكثر انتشارا في الثقافة الأنجلوسكسونية.

وإذا أردنا تتبع كل مصطلح إعلامي على حدة بالتحليل والدراسة والتعريف، فنقول بأن مصطلح (**الأدب الإلكتروني**) قد انتشر كثيرا في الساحة الثقافية والإعلامية الفرنسية ما بين ١٩٨٠و١٩٩٠م. وفي هذا الصدد، نميز بين القصيدة الرقمية والقصيدة الإلكترونية. فالأولى خاضعة لبرمجة حاسوبية دقيقة، وهندسة برمجية معقدة وصعبة. في حين، ترتبط الثانية بالنشر الإلكتروني السطحي المباشر.

وقد يتخذ الأدب الإلكتروني عدة قنوات لتوصيل مختلف الرسائل[٢]،مثل: الإيميلات (emails)، والرسائل(SMS)، والبلوجات (Blogs)، والفلاش (Flash)، والبريد(Les courriels)...

---

[2] -Archibald, Samuel. **Le Texte et La Technique: La Lecture À L'heure Des Médias Numériques**. Le Quartanier. 2009 ; Audet, René, and Simon Brousseau. 2011. "Pour une poétique de la diffraction de l'oeuvre littéraire numérique: L'archive, le texte et l'oeuvre à l'estompe." **Protée** 39 (1): 9. doi:10.7202/1006723ar ; Balpe, Jean-

وقد أصبح الحديث - اليوم- عن (**الأدب الرقمي**[3]) الذي يتميز عن الأدب الإلكتروني بكونه المنتج اللوغاريتمي والرياضي الحقيقي. أي: إن الأدب الرقمي هو نتاج الحوسبة الإعلامية، وخاضع للبرمجة الإعلامية، ومنسجم مع الهندسة الداخلية للحاسوب، على أساس أن الأدب الرقمي هو إنتاج إعلامي داخلي. في حين، يعد الأدب الإلكتروني إنتاجا إعلاميا خارجيا.

بيد أن المصطلح الأكثر انتشارا في الولايات المتحدة الأمريكية هو مصطلح (**النص المترابط أو النص المتشعب /Hypertexte**). ومن ثم، فالمقاربة الأميركية للوسائط الإعلامية والأدبية والفنية توظف هذا المصطلح بكثرة، وتفضله على باقي المصطلحات الأخرى، على أساس أن النص الأدبي يترابط مع مجموعة من النصوص التفاعلية الأخرى التي تتشكل من مكونات آلية وتقنية وإعلامية وبصرية وصوتية. ومن هنا، فالنص المترابط أو المتشعب هو

Pierre. 1991. **L'imagination informatique de la littérature**. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes ; Hayles, N. Katherine "Electronic Literature: What Is It?». **The Electronic Literature Organization**. 2007. http://eliterature.org/pad/elp.html. Hayles, N. Katherine. **How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis**. University Of Chicago Press. 2012 ; Jenkins, Henry. **Convergence Culture: Where Old and New Media Collide**. Revised edition. New York: NYU Press. 2008.

[3] -Vitali-Rosati, Marcello. 2014. "Pour une définition du «numérique»." **Pratiques de l'édition numérique**. Presses Université de Montréal. http://parcoursnumeriques-pum.ca/pour-une-definition-du-numerique.
Doueihi, Milad. **Grande conversion numérique**. Paris: Seuil 2008.

ذلك النص الذي" يتحقق من خلال الحاسوب، وأهم ميزاته أنه غير خطي لأنه يتكون من مجموعة من العقد أو الشذرات التي يتصل بعضها ببعض بواسطة روابط مرئية. ويسمح هذا النص بالانتقال من معلومة إلى أخرى، عن طريق تنشيط الروابط التي بواسطتها نتجاوز البعد الخطي للقراءة، لأننا نتحرك في النص على الشكل الذي نريد. ولقد اتسع نطاق استعمال النص المترابط مع ظهور الإنترنيت والأقراص المدمجة التي تتضمن برامج تثقيفية أو ترفيهية... [٤]"

في حين، فضلت أوروبا استخدام مصطلح إعلامي آخر هو (**أدب الصورة**)، أو (**الأدب الديجيتالي /Littérature digitale/Digital**)، الذي يحيل على الصورة الرقمية من جهة، ومجال التصوير الانعكاسي والمسح الإشعاعي من جهة أخرى.

وهناك مصطلح آخر يوظف في أوروبا بكثرة هو (**الأدب السبيرنيتيقي /Cyberlittérature**) الذي يحيل على البرمجة الذاتية والآلية والأوتوماتيكية، وعلى مؤلفات الإنترنيت ومفهوم الشبكة. بيد أن هذا المصطلح يقصي ما يسمى بالأقراص المدمجة، ويتعالى عن الكثير من المرفقات والإنشاءات الإلكترونية الأخرى.

وهناك من يتحدث عن (**الأدب الإيركودي**)، أو (**الأدب الشبكي الصعب والمعقد /Littérature ergodique**) الذي استعمله إيسبين آرسيث(Espen Aarseth)، في كتابه (**السبرينتيقا: منظورات إلى الأدب الصعب**)[٥]. ويتكون هذا

---

[٤]- سعيد يقطين: **من النص إلى النص المترابط**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٥م، ص:٢٦٤-٢٦٥.

[5] -AARSETH Espen, **Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.

المصطلح من كلمة (Ergon) التي تعني العمل، ولفظة (Hodos) التي تعني الطريق. " إن المعنى هو الأدب الصعب. وهذا الأدب الصعب القراءة يتحدد من خلال السبيرنصية التي نجدها في النصوص التي تستدعي القراءة التفاعلية، ومشاركة القارئ الفعالة. وبامتياز تتحقق في النص الإلكتروني، بالإضافة إلى بعض النصوص الأخرى المطبوعة. "[٦]

وهناك أيضا (**الأدب الإعلامي**[٧] / **littérature informatique**) الذي يعتمد على خصوصية الوسيط الإعلامي[٨]. فالمشكل - حسب هذا الأدب-ليس هو البحث عن أدبية النصوص، بل التساؤل عن الوسيط الذي يستعمله ذلك النص الأدبي، وعلاقته بالمعطى الأدبي والفني والجمالي والإنساني. ومن هنا، فالأدب الإعلامي هو الذي يعتمد على الحاسوب في توجيه الممارسة الأدبية في حالة الاتصال أو عدمه. ويعني هذا أن هذا النوع من الأدب يستعين بأداة إعلامية وسيطة تتمثل في الحاسوب الإلكتروني، في علاقة تامة بالسياق الوسائطي الحاسوبي، وفي ارتباط وثيق بالبرنامج الآلي، وبمختلف العمليات التي يقوم بها الكومبيوتر لكتابة نص أدبي، وتنظيمه تنظيما إبداعيا وفنيا وجماليا وطباعيا ورقميا. وبهذا، يتقابل الأدب الإعلامي مع الأدب الطبيعي الذي يعتمد على الوسيط اللغوي، أو الكتابة العادية الطبيعة.

---

[٦]- سعيد يقطين: نفسه، ص:٢٦٥.

[7]- VUILLEMIN, Alain et LENOBLE, Michel (Dir.), **Littérature et informatique: la littérature générée par ordinateur**. ARRAS: Artois Presses Université, (ÉTUDES LITTÉRAIRES), 1995.

[8] -VUILLEMIN, Alain et LENOBLE, Michel (Dir.), **Littérature Informatique Lecture: de la lecture assistée par ordinateur à la lecture interactive**. Limoge: Presses Universitaires de Limoges, 1999.

ويمكن الحديث كذلك عن (**الأدب الهاتفي /Littérature téléphonique**) الذي تنتجه الهواتف الذكية. بمعنى أن ننتقل من الحاسوب إلى الهاتف لإبداع النصوص ونشرها وتوزيعها في أي مكان ما، وفي أي زمان ما. وعلى الرغم من استعمالنا لهذا الوسيط (الهاتف)، فإنه من الأدب الإلكتروني. وبالتالي، فالأدب الإلكتروني هو الذي يمكن نشره عبر الويب(Web). وأكثر من هذا فحياتنا وثقافتنا خاضعة لما هو رقمي وإلكتروني إلى درجة الإدمان والتخدير والاستلاب والخضوع الأعمى.

أما (**الأدب التفاعلي/ Littérature interactive**)، فهو ذلك الأدب الذي يهتم بالعلاقة التفاعلية التي تنشأ بين الراصد والنص على مستوى التصفح والتلقي والتقبل. وتخضع هذه العلاقة لمجموعة من العناصر التفاعلية الأساسية هي: النص، والصوت، والصورة، والحركة، والمتلقي، والحاسوب، مع التشديد على العلاقة التفاعلية الداخلية (العلاقة بين الروابط النصية)، والعلاقة التفاعلية الخارجية (الجمع بين المبدع والمتلقي). أي: إن الأدب التفاعلي هو الذي يجمع بين نشاط الكاتب أو السارد ونشاط المتلقي معا.

بيد أن أفضل مصطلح بالنسبة لي هو (الأدب الرقمي / Littérature numérique)، وأساس اختياره وتفضيله يتمثل في كونه أكثر ارتباطا بالوسيط الإعلامي. ويدل، بشكل جلي وواضح، على المكونات الأساسية التي تتحكم في المنتج الأدبي والفني والجمالي. ويحيل هذا الأدب أيضا على ماهو رياضي ولوغاريتمي ومنطقي وحسابي. ويقوم هذا الأدب كذلك على تحريك المعطى النصي وفق الصوت والصورة والفيديو والإيقاع الزمني انطلاقا من أرقام ثنائية مزدوجة. ويعني هذا أن الأدب الرقمي هو



الذي يصنع بالمعطيات الرياضية والمنطقية بصفة خاصة. وهنا، يمكن الحديث عن عوالم رقمية، وكائنات رقمية، وبيئات رقمية، وسياقات رقمية، وولادات رقمية، وثقافة رقمية...

وعلى العموم، فالأدب الرقمي هو الذي يعتمد على وسائل الإعلاميات، ويجمع بين الحروف والأرقام، وهو ما يزال في مرحلة البناء والإنشاء والتشييد. بمعنى أنه ما يزال أدبا فتيا يترعرع في سياق المحيط الرقمي، ويحبو في عوالمه الافتراضية، ويتشكل بوسائطه التقنية الحديثة. ومن ثم، فهو ما يزال أدبا يتحرك ويتغير ويتجدد ويتطور، وليس أدبا ثابتا وساكنا يمكن حصره وتحيينه وتطويقه بكل سهولة. أي: إنه أدب تفاعلي صعب ومعقد ومترابط ومتشابك، يحتاج إلى أدوات اصطلاحية تطبيقية، وعدة نظرية وإجرائية بغية فهمه وتفسيره وتأويله.

المبحث الثاني: مفهوم الأدب الرقمي

يقصد بالأدب الرقمي ذلك الأدب السردي أو الشعري أو الدرامي الذي يستخدم الإعلاميات في الكتابة والإبداع. أي: يستعين بالحاسوب أو الجهاز الإعلامي من أجل كتابة نص أو مؤلف إبداعي. ويعني هذا أن الأدب الرقمي هو الذي يستخدم الواسطة الإعلامية أو جهاز الحاسوب أو الكومبيوتر، ويحول النص الأدبي إلى عوالم رقمية وآلية وحسابية.

ومن المعلوم أن الواسطة الحاسوبية هي وسيلة من وسائل التواصل والإعلام والإخبار والتبليغ. ومن ثم، تقوم هذه الوسيلة بتحويل النص الإبداعي إلى نص مرئي وبصري وإعلامي، أو نقله من عالم الورق إلى عالم الشاشة الإلكترونية. ومن ثم، فالواسطة نص أو وثيقة مبنية على نظام سيميوطيقي خاص. وبهذا، يكون النص الرقمي نصا سيميائيا خاصا



مرتبطا بعالم الآلة والرقمنة. ومن هنا، فالصوت أو النص أو الصورة عبارة عن مكونات الواسطة الإعلامية ذات الوظيفة السيميوطيقية. أي: إن الواسطة الإعلامية عبارة عن ملفات تتكون من مجموعة من المعطيات والبيانات والمعلومات المبرمجة، وفق شفرات رقمية معينة لاعلاقة لها بالقارئ، بل ببرنامج المعطيات الذي يسمى بالداتا (Data). ومن هنا، فالأدب الرقمي هو أدبي آلي حسي ومرئي وبصري أكثر مما هو أدب تجريدي، كما كان الحال سابقا مع الأدب البياني. وبالتالي، فالأدب الرقمي يمتح وجوده من عالم الوسائط السمعية والبصرية، مادام يقوم على الصوت، والنص، والصورة، والحركة.

وعليه، فالأدب الرقمي هو ذلك الأدب الذي يشغل الوسائل السمعية البصرية في أداء وظيفته الرقمية. ويعني هذا أن الأدب الرقمي يجمع بين ماهو سمعي وبصري، ويدمجهما في بوتقة رقمية واحدة.

وأكثر من هذا فالأدب الرقمي يعتمد على منطق الرياضيات واللوغاريتم الرياضي. بمعنى أن المؤلفات الفنية والجمالية خاضعة للحوسبة والرقمنة الرياضية، أو أن الأساس الرياضي والمنطقي هو الذي يتحكم في توليد النص الرقمي. وأكثر من هذا فالبرامج اللوغاريتمية هي التي تسهم في نقل النص الأدبي من عالمه البياني التقليدي إلى عالم بصري وسمعي، في شكل مدونات وخطاطات وسيناريوهات حسابية ورقمية.

علاوة على ذلك، يتكون الحاسوب من لوغاريتم رقمي مزدوج من ٠ و١. بمعنى أن برامج الحاسوب هي برامج رقمية لوغاريتمية تشكل ما يسمى بالداتا. ومن ثم، فالأدب الرقمي هو أدب الأعداد الحسابية، أو الذي يتكون من عوالم حسابية تتأرجح بين رقمين٠و١. ولا يمكن فهم العوالم الرقمية إلا بواسطة هذه الأعداد الرياضية.



وعليه، فالأدب الرقمي هو الذي يوظف المعطيات الرقمية باختلافها وأنواعها، ويحول الأدب إلى مدونة تفاعلية ووسائطية تستثمر كل إمكانيات الشاشة، ويستفيد من كل التقنيات الصوتية والبصرية والتصويرية بغية تقريب الإبداع من قارئ رقمي وإلكتروني.

ويعني هذا كله أن ثمة نوعين من الأدب في عرف الثقافة السائدة: الأدب الكلاسيكي والأدب الرقمي. وإذا كان الأدب الأول أدبا بيانيا يقوم على الشفوية والكتابة، وينتقل عبر الوسائط الإعلامية التقليدية، كالكتاب والصحف الورقية (جرائد، ومجلات، ومطبوعات، ومطويات)، فإن الأدب الثاني يستثمر كل التقنيات التي يسمح بها الحاسوب على مستوى الصوت والصورة والكتابة الرقمية. ومن هنا، فأهم وسيط يعتمد عليه الأدب الرقمي هو استغلال الشاشة الحاسوبية، وتحويل النص إلى كتابة رقمية إلكترونية تفاعلية مباشرة وغير مباشرة.

ومن ثم، فالأدب الرقمي هو أدب متعدد الوسائط (الصوت، والصورة، والنص)، ويخضع لعلاقات تفاعلية مباشرة وغير مباشرة. بمعنى أن المبدع يدخل في علاقات تفاعلية حميمة مع المتلقي الرقمي أو الإلكتروني أو الحاسوبي، بتبادل الملاحظات والانتقادات والتعليقات المختلفة. وقد يكون هذا التفاعل مباشرا على صفحة النص بحضور الكاتب والمتلقي، وقد يكون غير مباشر بحضور أحد الطرفين.

وعليه، فالأدب الرقمي هو الذي يتكون من الصوت، والصورة، والنص، والحاسوب، والعلاقات التفاعلية المختلفة والمتنوعة. وقد يكون هذا الأدب شعرا، أو قصة قصيرة، أو قصة قصيرة جدا، أو رواية، أو مسرحية...



أما النص الرقمي، فيتكون من مصطلحين: النص والرقمي. فالنص مشتق من فعل نصص. وقد عرفه ابن منظور في معجمه **(لسان العرب)** بقوله:" نصص: النص: رفعك الشيء. نص الحديث ينصه نصا: رفعه. وكل ما أظهر فقد نص. وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري، أي أرفع له وأسند. يقال: نص الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نصصته إليه. ونصت الظبية جيدها: رفعته. ووضع على المنصة أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور. والمنصة: ما تظهر عليه العروس لترى، وقد نصها وانتصت هي والماشطة تنص العروس فتقعدها على المنصة، وهي تنتص عليها لترى من بين النساء. وفي حديث عبد الله بن زمعة: أنه تزوج بنت السائب فلما نصت لتهدى إليها طلقها، أي أقعدت على المنصة وهي بالكسر سرير العروس، وقيل: هي بفتح الميم الحجلة عليها من قولهم نصصت المتاع **إذا جعلت بعضه على بعض**. وكل شيء أظهرته فقد نصصته. والمنصة: الثياب المرفعة، والفرش الموطأة. ونص المتاع نصا: جعل بعضه على بعض. ونص الدابة ينصها نصا: رفعها في السير...

والنص والنصيص: السير الشديد والحث ولهذا قيل: نصصت الشيء رفعته ومنه منصة العروس. وأصل النص أقصى الشيء وغايته، ثم سمي به ضرب من السير سريع. ابن الأعرابي :النص الإسناد إلى الرئيس الأكبر والنص التوقيف والنص التعيين على شيء ما ونص الأمر شدته... ونص الرجل نصا إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده. [٩]"

---

[٩]- ابن منظور: **لسان العرب**، الجزء الرابع عشر، حرف النون، مادة نصص، دار صادر، بيروت، لبنان، طبعة ٢٠٠٣م.

إذاً، يدل النص على معان عدة، منها الظهور، والارتفاع، والبروز، وضم العناصر إلى بعضها البعض، والإدراك والغاية والمنتهى، والاستقصاء في الشيء حتى إدراكه وفهمه واستيعابه، والانتصاب والاستواء والاستقامة. ومن ثم، فالنص، في دلالته الحقيقية، عبارة عن نسيج من الجمل المتضامة والمتضافرة والمتجادلة والمتراكبة والمتتابعة، لايمكن فهمه إلا بتتبع ملفوظاته واستقصائه جملة جملة بغية إدراك المعنى والغاية والمنتهى والفائدة المرجوة.

أما النص(Texte/Text/Texto)، في الثقافية الغربية، فيعني نسيجا لفظيا أو مكتوبا، في شكل جمل وفقرات ومتواليات مترابطة ومتراصة ومتسقة ومنسجمة. وبتعبير آخر، النص بناء كلي متسق ومنسجم ومتشاكل، يخضع لمجموعة من القواعد النحوية والصوتية والصرفية والمعجمية. ومن ثم، فالنص ليس له طول محدد إلا في الشعر كما في السونيت (**Sonnet**) أو الهايكو(**Haiku**). ومن ثم، فالمقاربة التي تهتم بدراسة النص هي اللسانيات النصية (**Linguistique textuelle**).

وينطلق عبد الفتاح كيليطو، في كتابه(**الأدب والغرابة**) [10]، من ثنائية الأدب والنص، مبينا أننا نستعمل كلمة الأدب بطريقة فضفاضة واعتباطية، دون مساءلة دلالاته اللغوية والاصطلاحية ومقاصده السياقية والمفهومية. ومن ثم، نفتقر إلى تصورات حقيقية حول الأدب وماهيته ووظيفته، وما يميز النص الأدبي عن باقي النصوص الأخرى. إننا لانبحث عما يجعل النصوص الأدبية أدبية، بل نكتفي بربطها بالمجتمع، أو ما تتركه من آثار نفسية في المتلقي. وينطبق هذا أيضا على مصطلح النص الذي يثير كثيرا من الإشكال على مستوى التحديد والضبط والتدقيق. هذا ما دفع الناقد لتعريفه باستحضار مقابله الذي

---

[10]- عبد الفتاح كليطو: **الأدب والغرابة**، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، سنة ١٩٨٣م.

يتمثل في مفهوم (اللانص). ومن هنا، فالنص - حسب كيليطو- هو الذي يتميز بالنظام والانفتاح، ويحمل مدلولا ثقافيا، ويكون قابلا للتدوين والتعليم والتفسير والتأويل، وقابلا للاستشهاد به، حينما ينسب إلى مؤلف حجة، معترف بقيمته الأدبية والفكرية، ومكانته العلمية والثقافية. أي: لابد أن يكون المؤلف شيخا مرموقا في الساحة الثقافية. ويكون النص كذلك غامض الدلالة، قوامه الغرابة والانزياح والخرق بدل الألفة والكلام العادي السوقي. لذا، فالنصوص - **حسب ميشيل فوكو-** نادرة وقليلة.

وتتوفر في النص مجموعة من الشروط الجوهرية هي: الاتساق[11][12]، والانسجام[13]، والتناص[14]، والقصد[15]، والقبول[16]، والاتصال(الإعلام)[17]، والمقامية [18].

وفي هذا السياق، يرى روبرت دي بوجراند (De Beaugrande) أن النص" حدث تواصلي يلزم لكونه نصا أن تتوافر له سبعة معايير نصية مجتمعة، هي:

---

[11] - De Beaugrande, R., & Dressler, W. U. (1981) **Introduction to text linguistics** / Robert-Alain De Beaugrande, Wolfgang Ulrich Dressler. London ; New York: Longman, 1981.p3.

[12]- الاتساق مجموعة من الروابط اللغوية، مثل: الضمائر، وأسماء الإشارة، والأسماء الموصولة، والتكرار، والضمائر...

[13]- الانسجام عبارة عن عمليات معنوية، مثل: التغريض، والتأويل، والمشابهة، والسيناريوهات، والمدونات، والخطاطات، والعناوين...

[14]- التناص بمعنى الحوارية وتداخل النصوص. ويسمى، في الثقافة العربية، بالاقتباس، والتضمين، والاستشهاد...

[15]- القصد بمعنى المقصدية أو الرسالة المباشرة وغير المباشرة.

[16]- بمعنى الاعتراف الشرعي والمؤسساتي بالنص.

[17]- الإعلام بمعنى الاتصال والإبلاغ.

[18]- المقامية بمعنى السياق.

❶ السبك أو الاتساق(الترابط اللفظي) Cohesion

❷ الحبك أو الانسجام (التماسك الدلالي) Coherence

❸ القصدIntentionality

❹القبولacceptability

❺ الإعلام. Informativity

❻ المقامية أو السياق Situationality

❼ التناصIntertextuality

ويزول عن النص وصف النصية إذا تخلف عنه واحد من هذه المعايير[١٩]".

ويعني هذا أن الاتساق اللفظي والانسجام الدلالي مرتبطان بالنص في حد ذاته. في حين، يرتبط القبول والقصد بمستعملي النص على مستوى الإنتاج والتلقي. أما المعايير الباقية كالسياق، والتناص، والإعلام، فتتعلق بالإحالة والمرجع والمحيط المادي والثقافي والسياق التواصلي.

إذاً، هناك ثلاث محطات محورية في لسانيات النص: الداخل النصي، والبنية التواصلية (المرسل والمتلقي)، والسياق المرجعي.

---

[١٩]- روبرت دي جراند: **النص والخطاب والإجراء**، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٨م، ص:١٠٦؛ ويراجع أيضا: أحمد عفيفي: **نحو النص**، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠١م، ص:٧٥-٧٦.

وقد كان النص موضوع البلاغة والأدب منذ القديم، إلا أنه منذ منتصف القرن العشرين أصبح النص موضوعا لسانيا بامتياز، بعد تطور الدراسات الدلالية والتداولية والتلفظية. وقد ساهمت هذه النظريات في ظهور أنحاء النص ما بين سنوات الستين والسبعين من القرن الماضي مع فان ديك(V. Dijk)، وكومير(W. Kummer) وهارويغ(Harweg)، وبيتوفي(Petöfi)... مستلهمة في ذلك تصورات النحو التوليدي التحويلي لنوام شومسكي (N. Chomsky).

وفي الوقت نفسه، كان هناك تيار آخر يدرس النص والخطاب معا هو التيار التلفظي مع مانجونو (Maingueneau)، وكوليولي(A. Culioli)، وأوريكشيوني(Orecchioni)، وفيون (Vion)،مع الاستعانة بآراء إميل بنيفنست(E. Benveniste)، ورومان جاكبسون(R. Jakobson)، وميخائيل باختين(M. Bakhtine). ومن ثم، فقد اهتم هذا الاتجاه بالخطاب أو النص في علاقاته التلفظية، داخل سياق تواصلي ما، بالتركيز على أطراف التواصل، والملفوظ، والسياق، والتواصل، والاندماج الحضوري. ومن هنا، لم يعد هناك فرق كبير بين النص والخطاب.

علاوة على ذلك، يخضع النص لأنماط من الاتساق اللساني، والاتساق التلفظي، والاتساق التداولي، والاتساق الدلالي.

وإذا عدنا إلى كلمة (الرقمي/ Numérique)، فتحيل على ما هو رياضي وعددي ومنطقي وحسابي وإعلامي. ومن ثم، فالأدب الرقمي هو ذلك الأدب الذي يعتمد على الوسيط الرقمي، كأن يعتمد على الحاسوب، أو الإنترنيت، أو الشاشة، أو الفايسبوك، وغيرها من الوسائط الرقمية الأخرى.



ومن ثم، فالأدب الرقمي هو ذلك الأدب الذي يدرس الأدب ترقيما وتحسيبا وإعلاما، بالجمع بين المعطى الأدبي والوسائطي، والتشديد على الوظيفتين: الجمالية والرقمية، وفي ضوء مقاربة تفاعلية وترابطية ووسائطية (Médiologique).

وخلاصة القول: إن الأدب الرقمي هو أدب حاسوبي وإعلامي داخلي بامتياز، يخضع لهندسة آلية ولوغاريتمية ورياضية ومنطقية معقدة. وبالتالي، ينبني على مجموعة من العمليات الإلكترونية الأوتوماتيكية، مثل: البرمجة، والتخطيط، والهندسة، والتحسيب، والترقيم، والتوليد، والتوجيه، والتنصيص، والإشراف، والمعالجة، والتركيب، والتنشيط، والتصويت، والتصوير، والتحريك، والتصحيح، والفيدباك...

ويعد مصطلح الأدب الرقمي، حسب اعتقادي، أفضل المصطلحات استعمالا مقارنة بالأدب الإلكتروني، والأدب الديجيتالي، والنص المترابط، والأدب المتشعب، والأدب المتعالق، والأدب السبيرنتيقي، والأدب الإعلامي، والأدب الصعب، والأدب الإنترنيتي، والأدب الفايسبوكي، والأدب الهاتفي، والأدب الروبوتي، والأدب الآلي...



المبحث الثالث: خصائص الوسيط الإعلامي

يستند الوسيط الإعلامي (médium informatique) إلى مجموعة من الخصائص والمميزات الأساسية التي يمكن حصرها فيما يلي[20]:

❶ **اللوغاريتمية:** يعتمد الأدب الرقمي على منطق الرياضيات واللوغاريتم الرياضي(l'algorithmique). بمعنى أن المؤلفات الفنية والجمالية خاضعة للحوسبة والرقمنة الرياضية. أو أن الأساس الرياضي والمنطقي هو الذي يتحكم في توليد النص الرقمي عمقا وسطحا وظاهرا. وأكثر من هذا فالبرامج اللوغاريتمية هي التي تسهم في نقل النص الأدبي من عالمه البياني التقليدي إلى عالم إلكتروني بصري وسمعي، في شكل مدونات وخطاطات وسيناريوهات حسابية ورقمية.

ويتكون الحاسوب من لوغاريتم رقمي مزدوج يتمثل في العددين ٠ و١. بمعنى أن برامج الحاسوب هي برامج رقمية لوغاريتمية تشكل ما يسمى بعالم المعطيات والبيانات (الداتا/ Data). ومن ثم، فالأدب الرقمي هو أدب رياضي ولوغاريتمي وتفاعلي، يتشكل من الأرقام المزدوجة والأعداد الرياضية الحسابية، أو هو ذلك الأدب الذي يتكون من عوالم حسابية تتأرجح بين رقمين٠ و١. ومن هنا، لايمكن فهم العوالم الرقمية إلا بواسطة هذه الأعداد الرياضية.

ويعني هذا كله أن اللوغاريتم (Un algorithme) هو مجموعة من القواعد المنطقية الذهنية المسننة والمشفرة بلغة البرمجة من أجل تحقيق نتيجة ما. ويعني هذا أن اللوغاريتم

---

20 - BALPE Jean-Pierre, « Présentation », **L'imagination informatique de la littérature**. St Denis: PUV, 1991.



يسهم في خلق مؤلفات ونصوص لوغاريتمية بامتياز. وعلى هذا الأساس، فالأدب الرقمي هو أدب لوغاريتمي ومبرمج ومسنن آليا، في ضوء قواعد رياضية ومنطقية من أجل إيصال رسالة معينة إلى المتلقي الرقمي الافتراضي.

ويكون المؤلف أو الكاتب واعيا بعملية الإبداع الرقمي، مادام يبني نصه وفق آليات البرمجة الحاسوبية، ووفق معطيات اللوغاريتم الرياضي والمنطقي. وقد يشاركه التقني المتخصص في الإعلاميات في بناء نصه وهندسته لوغاريتميا ورقميا. ومن هنا، تعد اللوغاريتمية بنية أساسية في توليد النصوص الرقمية وتشغيلها. وبالتالي، يمكن الحديث عن أدب لوغاريتمي، أو أدب آلي، أو أدب مبرمج، أو أدب محوسب، أو أدب رياضي منطقي، أو أدب إلكتروني...

علاوة على ذلك، يستعين المبدع أو الكاتب بالرياضيات المنطقية في تأليف نصه الإبداعي، وإنشائه سطحا وعمقا وظاهرا. وبما أن الأدب يتكون من أرقام (٠ و١)، ومن رياضيات منطقية، فهو - إذاً- أدب رقمي محض. وأكثر من هذا فالمؤلفات الرقمية تستعمل لوغاريتمية خاصة ومميزة بها.

❷ **التوليدية**: تعني التوليدية (la générativité) أن الوسيط الإعلامي يسهم في توليد النصوص الرقمية وتوليدها وفق ثلاثية رقمية أساسية هي: النص، والصوت، والصورة. ومن هنا، فالمبدع يصبح مولدا ومبرمجا (GENERATEUR). أي: يولد نصا مترابطا بمجموعة من النصوص التوليدية والوسائط الإعلامية الأساسية، مثل: النص، والصوت، والصورة. ويكون الهدف منها نقل إرسالية مباشرة أو غير مباشر إلى متلق



افتراضي رقمي. وينتج عن ذلك خلق تواصل تفاعلي في شكل ملاحظات، أو تعليقات، أو انتقادات، أو ردود فعل مختلفة ومتنوعة.

ومن هنا، فالمولد الإلكتروني أو الرقمي هو مجموعة خاصة من اللوغاريتمات التي تقوم بعمليات: التوليد، والربط، والتسنين. ومن ثم، يتولد الأدب الرقمي وفق عمليات رقمية وحسابية ولوغاريتمية. ويخضع للبرمجة التقنية والهندسية والمنطقية والرياضية.

❸**الحسابية**: يقصد بالحسابية أو الحوسبة (la calculabilité) تلك العمليات الرياضية المختلفة والمتنوعة التي تسهم في بناء البرامج الإعلامية والوسائطية والإلكترونية. بمعنى أن البرنامج (Le programme) الإعلامي يستعمل لوغاريتمات رياضية ومنطقية لحساب المسافات المتجهة نحو الشاشة، أو من أجل تنشيط عالمي الصوت والصورة. أي: يخضع الأدب الرقمي، أو الوسيط الإعلامي، لإيقاع حسابي على مستوى التزمين، أو على مستوى قطع المسافات، أو على مستوى حساب مدة الانعكاس أو البث أو الظهور أو الاختفاء.

❹**التسنين الرقمي**: نعني بالتسنين أو الشفرة الرقمية (le codage numérique)خضوع الوسيط الإعلامي لتسنين رقمي وإلكتروني. أي: يتضمن الوسيط شفرته الخاصة به التي يشتغل بها، أو تجعل الآخر يستطيع أن ينضم إلى الشبكة العنقودية. ويعني هذا أن لكل وسيط إعلامي شفرته الخاصة، أو سننه (Code) الذي يميزه عن باقي الوسائط الإعلامية الأخرى

وغالبا، ما تتكون شفرة هذا الوسيط الإعلامي من ثنائية مزدوجة (٠ و١). ويعني هذا أن الشفرة الوسائطية رياضية ولوغاريتمية وحاسوبية بامتياز. وتفسير هذا أن البرامج الرقمية أو

الوسائطية لاتعرف الصوت والنص والصورة، بل تعرف فقط الرقمين ١ و٠. وبواسطة هذين الرقمين، يولد المهندس أو المبرمج أو الكاتب نصوصا ومدونات وسيناريوهات وخطاطات مختلفة ومتنوعة. وبهذا، يكون الأدب، مثلا، مجرد أرقام حسابية ولوغاريتمية؛ وهذا ما دفع الدارسين والباحثين والنقاد إلى تسميته بالأدب الرقمي؛ لأنه يوظف الأرقام الرياضية والحسابية، وبالضبط الرقمين ٠ و١.

ودائما، يخضع الاستخدام المبرمج لعملية الرقمنة الثنائية في أثناء التوليد والإبداع والإنشاء والتأليف. ويعني هذا أن الأدب الرقمي خاضع لمجموعة من القواعد الصارمة التي تتمثل في التقيد بضوابط الرقمنة والعمليات الرياضية والحسابية والمنطقية. أي: لايتمتع الأدب الرقمي بحرية مطلقة في التصرف والخلق والتحوير، بل تتحكم فيه معطيات رقمية وضوابط رياضية حسابية وتقنية وهندسية، لابد من الالتزام بها في أثناء مرحلة الإبداع التخييلي والافتراضي، وتشييد النصوص التفاعلية أو الرقمية. وبهذا، يفقد الأدب هويته البيانية الخاصة به، ويتحول إلى نص هجين ومترابط ومتشعب خاضع لإكراهات الضوابط الرقمية.

وأكثر من هذا يتحول الأدب الرقمي إلى معطيات (Data)، تتكون من أرقام ولوغاريتمات حسابية. ومن هنا، يتداخل الأدب الإنساني مع الوسيط الآلي. ويتمثل دور الأدب الرقمي في خلق توأمة بين ما هو إنساني وما هو آلي، أو خلق نوع من التلاؤم والتوافق بين الفلسفة الإنسانية والفلسفة الآلية، بعد أن كان هناك تنافر شديد بينهما منذ بداية القرن العشرين.

❺**التفاعلية**: تعد التفاعلية (l'interactivité) الميزة الأساسية التي تميز الأدب الرقمي عن باقي الآداب الأخرى. ويعني هذا أن الأدب الرقمي يسمح بالعلاقات التفاعلية بين

المبدع والقارئ مباشرة عبر وسيط النص الإعلامي. ويرى جان لوي ويسبيرغ (Jean-Louis Weisberg)[٢١] أن التفاعلية هي خاصية الإبداع الآلي المبرمج. وتستوجب هذه الخاصية حضور المتلقي فيزيائيا أمام الشاشة من أجل التفاعل مع المبدع الرقمي. وتتعلق التفاعلية عند جان لوي بواسيي (Jean-Louis Boissier)[٢٢] بوجود مكونات تواصلية عدة، يستند إليها النص الرقمي، أو النص الترابطي، أو النص المتشعب.

ومن هنا، فالأدب الرقمي هو أدب تفاعلي يتكون من عدة نصوص متداخلة ومتفاعلة، أو هو عبارة عن نسق تقني وآلي مبرمج، يتفرع إلى مجموعة من الأنساق الفرعية، وينقسم كل فرع بدوره إلى أنساق فرعية أخرى، وهكذا دواليك. بيد أن التفاعلية هي الخاصية الأساسية التي تتحكم في هذه الأنساق المركزية الكبرى والفرعية والمتشذرة.

ويعد القارئ التفاعلي أهم عنصر في الأدب الرقمي؛ لأن حضوره التفاعلي ضروري لإغناء النص وإثرائه بملاحظاته، وتعليقاته، وانتقاداته، وبصماته. ولايمكن تصور أدب رقمي دون قارئ متفاعل. ومن هنا، يعد القارئ التفاعلي مكونا بارزا أو عنصر أساسيا، أو بنية من البنى المكونة للنص الرقمي، أو النص التفاعلي، أو النص المتشعب، أو النص الإلكتروني...

---

[21] -WEISSBERG Jean-Louis, **Présence à distance, déplacement virtuel et réseaux numériques: pourquoi nous ne croyons plus la télévision**. Paris: L'Harmattan, 1999.

[22]- (**Qu'est-ce que la littérature numérique ?**) https://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/1_basiquesLN.php



ومن هنا، يتكون الأدب الرقمي من نشاطين: نشاط تقني آلي منضبط وخاضع للغة اللوغاريتمية والمعطيات الحسابية والرقمية، ونشاط إنساني رمزي يوظف الرموز والإشارات والأيقونات غير خاضع للضوابط التي يخضع لها النشاط الرقمي، أو النشاط التقنيني، بل هو نشاط سيكولوجي لايمكن تجاهله بأي حال من الأحوال.

ومن هنا، فالنص المتفاعل هو ذلك النص الذي يجمع بين النص والراصد ضمن علاقات تفاعلية سيميوطيقية. ويعني هذا أن النص الرقمي هو نظام علاماتي، أو نسق سيميوطيقي، يتكون من مجموعة من العلامات والإشارات والدوال الرمزية. ومن هنا، فالأدب الرقمي هو الذي يقوم على التفاعل السيميوطيقي والرقمي. وبالتالي، نتحدث عن مقصديتين أساسيتين: مقصدية المؤلف القائمة على الإبداع والإنتاج والتشفير والتسنين والتبليغ، ومقصدية المتلقي القائمة على الرصد والتفاعل وبناء النص من جديد. وبالتالي، يحتوي النص المبرمج على مجموعة من الأنساق الرمزية التي تحتاج إلى قارئ تفاعلي يفك رموزها وعلاماتها بغية بناء نص تفاعلي جديد.

ومن هنا، يعد النص الرقمي وسيطا إعلاميا مهما في مجال التبليغ والتواصل، ويعتبر أيضا أداة تقنية إجرائية ينبغي تفكيكها وتركيبها وفق المنطقين: البنيوي والسيميائي.

علاوة على ذلك، فالنص الرقمي عبارة عن نشاط مزدوج: آلي وإنساني. لكن المهم – هنا- هو التركيز على ما هو إنساني بدل أن يكون التركيز على ماهو تكنولوجي، ضمن ما يسمى بالسيكولوجيا الوسائطية أو الأدائية (la psychologie instrumentale)،



كما يسميها بيير رابارديل(Pierre Rabardel)[23] التي أحدثت قطيعة مع هو تقني أو تكنولوجي.

❻**الانتشارية والفيدباك:** يقصد بالانتشارية (L'ubiquité) حضور النص الرقمي أو المترابط أو المبرمج، في الآن نفسه، في حواسيب متعددة. بمعنى أن النص المترابط ينتقل عبر أمكنة متعددة، وينتشر عبر فضاءات وشبكات عنقودية مختلفة ومتنوعة. أي: يحضر النص الرقمي عبر الإنترنيت، وينصهر في كل الحواسيب اندماجا وبنية ومكونا.

وبتعبير آخر، يعد النص الرقمي كثير الانتشار إبحارا وسباحة وتجوالا بفضل قوة الحاسوب وبرامج الإنترنيت. وينتقل من حاسوب إلى آخر، وفق برنامج مقنن بدقة، ووفق شفرة مسننة بضوابط توليدية محددة. ومن ثم، يتقبل القراء هذه النصوص الرقمية وفق قواعد معينة، فيقومون بتفكيكها من أجل بنائها من جديد عبر عمليات التفاعل النصي، أو عبر عمليات التفكيك والتركيب. ويعني هذا أن القارئ التفاعلي هو الذي يقوم بتفكيك الرموز المشفرة وتأويلها في ضوء سياقها النصي أو الذهني أو الإحالي.

ومن جهة أخرى، يمكن الحديث عن الفيدباك (Feedback) على مستوى التلقي؛ إذ يمكن للقارئ أن يعود إلى النص مرات ومرات من أجل التغذية الراجعة، أو ما يسمى كذلك بالفيدباك، أو من أجل المعالجة والتصحيح والتقويم والتتبع بغية الإضافة أو التنقيح أو التفاعل.

---

[23]- RABARDEL Pierre, **Les hommes et les technologies: approche cognitive des instruments contemporains**. Paris: Armand Colin, 1995.

هذه هي أهم الخصائص التي يتميز بها الوسيط الإعلامي الحاسوبي. وبطبيعة الحال، تؤثر هذه الخصائص كلها في توليد الأدب الرقمي وإنتاجه إيجابا أو سلبا.



المبحث الرابع: مقومات الأدب الرقمي

يستند الأدب الرقمي إلى مجموعة من المقومات والمرتكزات والخاصيات الأساسية التي يمكن حصرها فيما يلي:

❶**الرقمنة(Numérisation)**: يخضع الأدب الرقمي لخاصية الرقمنة. بمعنى أن الأدب هو نتاج العمليات الحاسوبية والرياضية والمنطقية والذهنية. أي: يتكون من الحروف والأرقام. فالحروف تمثل الظاهر. في حين، تمثل الأرقام العمق. وبالتالي، فالعمق هو أساس توليد كل التجليات النصية الظاهرة فوق السطح. ويتحقق ذلك بواسطة مجموعة من العمليات التحويلية الرقمية، مثل: عملية الحذف، وعملية الزيادة، وعملية الاستبدال، وعملية الترتيب. ومن هنا، فالأرقام بمثابة دينامو النص الرقمي. ومن هنا، يمكن الحديث عن الوظيفة الرقمية (Fonction numérique)، أو الوظيفة الوسائطية (Fonction médiologique) بامتياز.

❷ **التفاعلية (L'interactivité)**: تتحقق التفاعلية بحضور المتلقي الذي يدخل إلى الشبكة الرقمية للتجوال والتصفح والإبحار بحثا عن مراده الحقيقي، كأن يبحث عن مواقع شخصية أو عامة، أو يبحث عن مدونات أو مواقع البحث من أجل تجميع المعلومات والبيات والمعطيات، ويقوم بتوريق الصفحات بحثا عن الروابط الرقمية. وبعد ذلك، يختار صفحة أو موقعا معينا من أجل البحث عن قصيدة، أو رواية، أو قصة رقمية. وبعد تأمل الصفحة أو النص المختار، يقوم الراصد بقراءته مرة واحدة أو مرات عدة ضمن البعدين: الطباعي والرقمي. ثم، يدخل في عوالمه الافتراضية بغية التفاعل مع المبدع أو الكاتب تحليلا



ونقدا وتعليقا وتقويما وبناء. ويخضع هذا كله لمنطق الرغبة والإرادة الذاتية وحرية المتلقي في اختيار ما يشاء، وما يناسبه من صفحات ومواقع وشبكات ويبية (Web)...

من ثم، يمكن الحديث عن محطات أساسية ضمن عملية التفاعل هي: تفاعل الإبحار(l'interactivité de navigation)، وتفاعل التحكم (l'interactivité de manipulation)، وتفاعل البيانات (l'interactivité d'introduction de donnée).

وبناء على هذه الأنماط التفاعلية الأساسية، يمكن التمييز بين أنماط ثلاثة من النصوص السردية التخييلية - حسب سيرج بوشاردون (Serge Bouchardon)[٢٤]: المحكيات الرابطية (les récits hypertextuels) المتعلقة بعملية الإبحار، والمحكيات الحركية (les récits cinétiques) التي تتعلق بعملية التحكم والإيعاز والتحفيز، والمحكيات الجماعية (les récits collectifs) التي تتعلق بتقديم البيانات.

ويلاحظ أن النص الرقمي متعدد الأبعاد، ومتعدد الوسائط، ومهجن على مستوى النصوص والروابط. فهناك النص الأدبي، والنص الصوتي، ونص الصورة، والنص الحركي، والنص الوسائطي، والنص التفاعلي، والنص المترابط، والنص الشبكي، والنص الفضائي الافتراضي... وهذا ما يجعل وظيفة الأدب صعبة ومعقدة بسبب تداخل النصوص وتشعبها رقميا وإلكترونيا (la fonction ergotique de l'œuvre).

---

24 -Gwénolé Gestin: (Littérature numérique: Le récit interactif, par Serge Bouchardon), http://acolitnum.hypotheses.org/231

ويمكن الحديث كذلك عن قارئ متفاعل(lecteur/interacteur)، بعد أن كان الحديث سابقا عن قارئ ضمني، وقارئ خبير، وقارئ كفء، وقارئ محتمل، وقارئ مفترض، وقارئ واقعي محسوس، وقارئ تخييلي، وقارئ جمالي...

❸**اللوغاريتمية** (**L'algorithmicité**): يتكون الأدب من مجموعة من الأرقام المزدوجة التي تندرج ضمن المنظومة اللوغاريتمية. وهذا له علاقة، بطبيعة الحال، بماهو رقمي وتحسيبي. ومن ثم، فالأدب الرقمي هو عالم افتراضي رياضي ومنطقي مصنوع من الأرقام الثنائية المزدوجة. أي: يتشكل الأدب الرقمي من وسيط رياضي ومنطقي وإعلامي، يشكل عمق العمليات التي يخضع لها هذا الأدب الوسائطي. ومن ثم، فالأديب أو المبدع في حاجة ماسة إلى من يساعده في خلق نصوصه الرقمية وبرمجتها وفق المنطق الآلي والتقني.

❹ **الترابطية أو النص المترابط** (**L'hypertextualité**): ويعني هذا أن الأدب الرقمي هو أدب مفتوح ومهجن ومتشعب بامتياز، يتضمن عدة نصوص وأنساق مركزية وفرعية متفاعلة فيما بينها. أي: يتضمن الأدب الرقمي نصوصا مترابطة ومتفاعلة ومتداخلة فيما بينها تناصا وتفاعلا وانصهارا وتشابكا. وفي هذا الصدد، يقول سعيد يقطين:" إن النص المترابط هو الذي تتجسد فيه الروابط، وذلك بناء على أنه:" يتشكل من مجموعة من البنيات غير المتراتبة، والتي يتصل بعضها ببعض بواسطة روابط يقوم القارئ بتنشيطها، والتي تسمح له بالانتقال السريع بين كل منها. "

ويتطلب تنظيم النص المترابط ليس فقط قدرات متخصص في مجال الإعلاميات، ولكن أيضا قدرات كتابية خاصة، يتبين من خلالها متى وأين يمكن تجسيد الروابط داخل شبكة النص المعقدة، بحيث يكون من الممكن قراءتها بكيفية ملائمة وممكنة.



ما يحدد البعد الترابطي وفق هذه الصورة نجده كامنا في التحويل الذي أدخلته عملية التفاعل على مسار الكتابة من جهة، وعلى سيرورة القراءة من جهة ثانية، خالقة بذلك طرائق جديدة من إنتاج النص وتلقيه. "[٢٥]

ويعني هذا أن النص المترابط أو المتشعب هو عبارة عن نظام من العقد الإلكترونية التي تترابط فيما بينها بواسطة روابط وأنساق وخيوط اتصال وانفصال، تسمح للراصد التفاعلي بالانتقال من رابط إلى آخر. ومن ثم، فالنص الترابطي هو ذلك النص الذي يتضمن مجموعة من العقد والروابط التفاعلية. وتعني العقدة (Nœud) الوحدة الإعلامية الصغرى التي يتشكل منها النص المترابط، وتهدف إلى الإعلام والإخبار والتبليغ والتوصيل. وهناك نوعان من العقد: عقد نصية (textuels)، وعقد سمعية بصرية (hypermédias). ويتحكم الحاسوب في تنظيم روابط النص الرقمي ترتيبا هندسيا محكما، وترتيبها بطريقة غير خطية.

❺ **الوسائطية(Médiologie)**: يعد الأدب الرقمي أدبا وسائطيا (Médiologique) بامتياز؛ لأنه يقوم على الوسيط الحاسوبي. علاوة على مجموعة من الوسائط الإعلامية الأخرى، كالصوت، والصورة، والحركة، والكومبيوتر، والشاشة... ويعني هذا كله أن الأدب الرقمي ينبغي قراءته منهجيا في ضوء المقاربة الوسائطية، أو في ضوء الوسيط الذي يستخدمه هذا الأدب الذي ينتمي إلى مابعد الحداثة (Postmodernisme)، بمراعاة ماهو تقني وآلي وهندسي. ومن ثم، فقد أصبح

[٢٥]– سعيد يقطين: نفسه، ص:١٢٨.






الأدب الرقمي المعاصر خليطا بين ماهو فني جمالي وماهو آلي وتقني. وبالتالي، تتحقق فيه الوظيفتان: الأدبية والوسائطية.

❻ **التشاركية(Collaborativité)**: إذا كان النص الأدبي نصا بيانيا عاديا مرتبطا بالذات المبدعة المفردة من البداية حتى النهاية، فإن النص الرقمي تسهم فيه كثير من الذوات المبدعة والمتلقية والمتفاعلة. ويمكن للمتلقي الراصد، أو لمبدع آخر، أن يشارك المبدع الأول في بناء نصه الرقمي وتشييده وفق منطق التناوب، أو التداخل، أو التقاطع، أو التكامل. ويتحقق ذلك كله بالزيادة، أو الحذف، أو التحوير، أو النقص، أو الاستبدال، أو الإغناء والإثراء...

وأكثر من هذا، فالأدب الرقمي في حاجة إلى مساهمين وشركاء متفاعلين متعددين، كالمبدع، والمهندس، والمبرمج، والراصد، والقارئ المتفاعل، والمدون، والمتصفح...

بمعنى أن الأدب الرقمي هو أدب متعدد الوسائط، ومتعدد النصوص، ومتعدد الأطراف والمتشاركين.

❼ **التحسيب (Informatisation)**: يخضع الأدب الرقمي لآلية التحسيب، أو لمنطق الحوسبة. ويعني هذا أن الأدب الرقمي هو إنتاج إعلامي يتحكم فيه الحاسوب، أو أي جهاز وسائطي آخر يقوم بعملية الرقمنة والحوسبة. ومن ثم، يستوجب الأدب الرقمي أن يكون المبدع أوالمنتج إعلاميا بامتياز، وإلا سيستعين بشريك يساعده على إنتاج نصوصه الرقمية وتوليدها وفق منطق التحسيب والترقيم والتصفح. ومن هنا، فالتحسيب هو عبارة عن" عملية نقل النص أو الصورة أو ما شاكل ذلك من الوثائق من طبيعتها الأصلية التي



توجد عليها (نص مطبوع أو مخطوط مثلا) إلى الحاسوب والمقصود بذلك عملية ترقيمها. "[٢٦]

وللتحسيب علاقة وطيدة بالترقيم الذي يعني" عملية نقل أي صنف من الوثائق من النمط التناظري إلى النط الرقمي، وبذلك يصبح النص والصورة الثابتة أو المتحركة والصوت أو الملف... مشفرا إلى أرقام لأن هذا التحويل هو الذي يسمح للوثيقة أيا كان نوعها بأن تصير قابلة للاستقبال والاستعمال بواسطة الأجهزة المعلوماتية. "[٢٧]

وهكذا، يتبين لنا أن التحسيب عبارة عن عملية منطقية وتقنية تحول النص البياني إلى نص رقمي وسائطي صوتي وبصري ومتحرك.

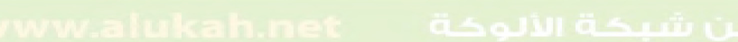
❽ **التحريك** (**L'animation programmée**): إذا كان النص البياني الكلاسيكي أدبا ثابتا وساكنا لاحركة فيه، فإن الأدب الرقمي أدب ديناميكي (Dynamique) بامتياز. يقوم على النص، والصوت، والحركة. بمعنى أن معروضات الأدب الرقمي هي معروضات وسائطية متحركة من شذرة إلى أخرى، أو من سياق إلى آخر، أو من موقف إلى آخر. ومن هنا، فالأدب الرقمي هو أدب الحركة والدينامية والتغير والتحوير، وليس أدبا ثابتا.

ومن جهة أخرى، يعد الأدب الرقمي أدبا مشهديا يعتمد على اللقطات المتحركة المرفقة بالصوت والصورة. وبالتالي، فهو أقرب من الفيلم السينمائي أو المسرحية المعروضة. علاوة على ذلك، تتحرك شخصيات القصة أو الرواية أو المسرحية بشكل ديناميكي مشهدي.

---

[٢٦]- سعيد يقطين: نفسه، ص:٢٥٨.

[٢٧]- سعيد يقطين: نفسه، ص: ٢٥٩.




وفي الآن نفسه، تتغير الفضاءات بكل مكوناتها النفسية والاجتماعية والمناخية، وتتحرك بطريقة تفاعلية مع حركية الأحداث والشخصيات.

❾**التوليد (La génération)**: يخضع الأدب الرقمي لعملية التوليد الرياضي والمنطقي والإعلامي. بمعنى أن الأدب الرقمي، كما في المنظور السيميائي، عمق، وسطح، وظاهر. أي: يتكون من بنيات متعددة ومختلفة ومتنوعة: البنية العميقة، والبنية السطحية، وبنية الظاهر. وتعد البنية العميقة البنية المولدة الأساس، فهي بمثابة دينامو الأدب ومحركه المحوري. وتسهم هذه البنية العميقة الوسائطية في إنتاج النصوص الرقمية الفنية والجمالية تحسيبا وترقيما وبرمجة. وبالتالي، تعد القواعد التحسيبية أساس الإنتاج الرقمي، وتخضع لماهو رياضي ومنطقي وذهني. وبعد ذلك، ننتقل من العمق إلى السطح والظاهر عبر مجموعة من العمليات التحويلية التي يقوم بها المبدع أو الإعلامي أو المهندس المبرمج.

❿**البرمجة (La programmation)**: يتولد النص الرقمي وفق برنامج أو منطق هندسي وتقني معين (Logiciel). وينقسم هذا النص الرقمي إلى مجموعة من النوافذ التي تظهر بشكل عياني على صفحة الشاشة. وبالتالي، يتصفحها المستعمل توريقا وإبحارا وقراءة وتأملا وتفاعلا وبناء. ويعني هذا أن الأدب الرقمي، بمختلف نصوصه الفنية والجمالية، خاضع لبرمجة إعلامية دقيقة ومضبوطة ومقننة ومشفرة. ومن ثم، فهذه البرمجة متعددة الأطراف، يساهم فيها مجموعة من الشركاء الرقميين والإعلاميين والقراء المتفاعلين.

تلكم- إذاً- أهم المقومات والمرتكزات التي يقوم عليها الأدب الرقمي بصفة عامة، والأدب التفاعلي بصفة خاصة. وهي مقومات بارزة وأساسية لتمييز الأدب الرقمي عن غير الرقمي.



المبحث الخامس: عوامل النشأة

يمكن الحديث عن مجموع من العوامل التي ساهمت في ظهور الأدب الرقمي، ويمكن حصرها فيما يلي:

❶ **ارتباط الرقمنة بفلسفة مابعد الحداثة:** ارتبط الأدب الرقمي بظهور فترة ما بعد الحداثة التي أعطت أهمية كبيرة لماهو بصري وإعلامي وتقني من جهة، والاهتمام بوسائل الاتصال المعاصرة، وخاصة الإنترنيت، من جهة أخرى.

ويعد مصطلح ما بعد الحداثة من المصطلحات الأكثر التباسا وإثارة، حيث اختلف حوله نقاد ودارسو (مابعد الحداثة)؛ نظرا لتعدد مفاهيمه ومدلولاته من ناقد إلى آخر. بل نجد أن المعاني التي قدمت لمفهوم (مابعد الحداثة) متناقضة فيما بينها ومختلفة ومتداخلة، حتى أثير حول استخدام مفهوم مصطلح (مابعد الحداثة) نقاش مستفيض؛ إذ يعتبر من أهم المصطلحات التي" شاعت وسادت منذ الخمسينيات الميلادية، ولم يهتد أحد بعد إلى تحديد مصدره: فهناك من يعيد المفردة إلى المؤرخ البريطاني أرنولد توينبي عام ١٩٥٤م، وهناك من يربطها بالشاعر والناقد الأمريكي تشارلس أولسون في الخمسينيات الميلادية، وهناك من يحيلها إلى ناقد الثقافة ليزلي فيدلر، ويحدد زمانها بعام ١٩٦٥م. على أن البحث عن أصول المفردة أفضى إلى اكتشاف استخدامها قبل هذه التواريخ بكثير، كما في استخدام جون واتكنز تشابمان لمصطلح " الرسم مابعد الحداثي" في عقد ١٨٧٠م، وظهور مصطلح مابعد الحداثة عند رودولف بانفتز في عام ١٩١٧م. "[٢٨]

---

[٢٨] – سعد البازعي وميجان الرويلي: **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، سنة ٢٠٠٠م، ص:١٣٨.

وقد تبين واضحا أن أفكار (مابعد الحداثة) مختلفة نسبيا عن مفاهيم الحداثة السابقة. ويعتقد"بعضهم أنه من الممكن اعتبار الكتاب والفنانين في مرحلة (ماقبل الحداثة) على أنهم مابعد الحداثيون، بالرغم من أن المفهوم لم يكن مصاغا آنذاك. وهذا أقرب إلى الجدل الذي يرى نظريات فرويد عن اللاوعي أنها موجودة مسبقا في الفكر الرومانسي الألماني. وقد ناقش الفيلسوف الألماني يورغن هابرماس (Habermas)أن مشروع الحداثة لم ينته أبدا بعد، حيث يواصل هذا المشروع سعيه لتحقيق أهدافه (وبهذا، يقصد هابرماس قيم تنوير العقل والعدالة الاجتماعية). ويعد مصطلح "مابعد الحداثة " (والكلمات المشابهة له) أيضا في نظر الكثيرين أنه يشير، بصفة عامة، إلى دور وسائل الإعلام في المجتمعات الرأسمالية في أواخر القرن العشرين. وأيا كان استخدامه المفضل، فمن الواضح أن نظرية تفسير التطورات الاجتماعية والثقافية عن طريق السرديات الكبرى لم تعد ممكنة أو مقبولة، وأنه لم يعد ممكنا للأفكار أن تكون مرتبطة ارتباطا وثيقا مع الواقع التاريخي. فكل شيء هو **النص والصورة**. وبالنسبة للكثيرين، يحاول العالم الذي يتم تصويره في فيلم(**الماتريكس**)، حيث نجد الحياة البشرية تقلد الآلات التي تسيطر عليها، إقناع المشاهد بعالم مابعد الحداثة، لإقناعه بكابوس **من عالم الخيال العلمي**، فهذا العالم هو بمنزلة استعارة أو مجاز عن حالة الإنسان الحالي. [٢٩]"

وهناك من الباحثين والدارسين من يربط (مابعد الحداثة) بفلسفة التفكيك والتقويض، وتحطيم المقولات المركزية الكبرى التي هيمنت على الثقافة الغربية من أفلاطون إلى يومنا هذا. وفي هذا الصدد، يقول دافيد كارتر (David karter)، في كتابه(**النظرية**

[٢٩] – ديفيد كارتر: **النظرية الأدبية**، ترجمة: د. باسل المسالمه، دار التكوين، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠م، ص:١٣٠.

الأدبية)،:"وتعبر هذه المواقف من "مابعد الحداثة" عن موقف متشكك بشكل جوهري لجميع المعارف البشرية، وقد أثرت هذه المواقف على العديد من التخصصات الأكاديمية وميادين النشاط الإنساني(من علم الاجتماع إلى القانون والدراسات الثقافية، من بين الميادين الأخرى). وبالنسبة للكثيرين تعد "مابعد الحداثة" عدمية على نحو خطير، فهي تقوض أي معنى للنظام والسيطرة المركزية للتجربة. فلا العالم ولا الذات لهما وحدة متماسكة"[٣٠].

ومن ثم، فقد اعتمدت فلسفة (مابعد الحداثة) على التشكيك والتقويض والعدمية. كما اعتمدت على التناص واللانظام واللانسجام، وإعادة النظر في الكثير من المسلمات والمقولات المركزية التي تعارف عليها الفكر الغربي قديما وحديثا. ومن ثم، زعزع مابعد الحداثة- حسب دافيد كارتر- " جميع المفاهيم التقليدية المتعلقة باللغة والهوية، إذ نسمع كثيرا من الطلاب الأجانب الذين يدرسون الأدب الإنكليزي ينعتون أي شيء لايفهمونه أو يعبرون عنه بمابعد حداثي. وكثيرا ماتكشف النصوص الأدبية في "مابعد الحداثة" عن غياب الانغلاق، وتركز تحليلاتها على ذلك. وتهتم كل من النصوص والانتقادات بعدم وضوح الهوية، وماهو معروف باسم" التناص": هو إعادة صياغة الأعمال المبكرة أو الترابط بين النصوص الأدبية. "[٣١]

هذا، ويمكن الحديث، في إطار (مابعد الحداثة)، عن أربعة منظورات تجاهها، المنظور الفلسفي الذي يرى أن (مابعد الحداثة) دليل على الفراغ بغياب الحداثة نفسها؛ والمنظور التاريخي الذي يرى أن (مابعد الحداثة) حركة ابتعاد عن الحداثة، أو رفض لبعض جوانبها؛

---

[٣٠] – ديفيد كارتر: **النظرية الأدبية**، ص:١٣١.

[٣١] – ديفيد كارتر: نفسه، ص:١٣١.



والمنظور الإيديولوجي السياسي الذي يرى أن (مابعد الحداثة) تعرية للأوهام الإيديولوجية الغربية؛ والمنظور الإستراتيجي النصوصي الذي يرى أن مقاربة نصوص (مابعد الحداثة) لاتتقيد بالمعايير المنهجية، وليست ثمة قراءة واحدة، بل قراءات منفتحة ومتعددة. [٣٢]

هذا، وقد ارتبطت (مابعد الحداثة)، في بعدها التاريخي والمرجعي والسياقي، بتطور الرأسمالية الغربية مابعد الحداثية اجتماعيا، واقتصاديا، وسياسيا، وثقافيا. كما ارتبطت ارتباطا وثيقا بتطور وسائل الإعلام. كما جاءت مابعد الحداثة رد فعل على البنيوية اللسانية، وهيمنة المقولات المركزية الغربية التي تحيل على القوة والسيطرة والاستغلال والاستلاب. كما استهدفت (مابعد الحداثة) تقويض الفلسفة الغربية، وتعرية المؤسسات الرأسمالية التي تتحكم في العالم، وتحتكر وسائل الإنتاج، وتمتلك المعرفة العلمية. كما انتقدت (مابعد الحداثة) اللوغوس والمنطق بآليات التشكيك والتشتيت والتشريح والتفكيك.

هذا، وقد ظهرت (مابعد الحداثة) في ظروف سياسية معقدة، بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، في سياق الحرب الباردة، وانتشار التسلح النووي، وإعلان ميلاد حقوق الإنسان، وظهور مسرح اللامعقول(صمويل بيكيت، وأداموف، ويونيسكو، وأرابال...)، وظهور الفلسفات اللاعقلانية، مثل: السريالية، والوجودية، والفرويدية، والعبثية، والعدمية... وقد كانت التفكيكية معبرا رئيسا للانتقال من مرحلة الحداثة إلى (مابعد الحداثة).

ومن ثم، فقد كانت (مابعد الحداثة) مفهوما مناقضا ومدلولا مضادا للحداثة. ولذلك، "احتفلت مابعد الحداثة بأنموذج التشظي والتشتيت واللاتقريرية كمقابل لشموليات الحداثة وثوابتها، وزعزعت الثقة بالأنموذج الكوني، وبالخطية التقدمية، وبعلاقة النتيجة بأسبابها،

---

[٣٢] – سعد البازعي وميجان الرويلي: **دليل الناقد الأدبي**، ص:١٤٣.



حاربت العقل والعقلانية، ودعت إلى خلق أساطير جديدة تتناسب مع مفاهيمها التي ترفض النماذج المتعالية، وتضع محلها الضرورات الروحية، وضرورة قبول التغيير المستمر، وتبجيل اللحظة الحاضرة المعاشة. كما رفضت الفصل بين الحياة والفن، حتى أدب "مابعد الحداثة" ونظرياتها تأبى التأويل، وتحارب المعاني الثابتة. "[٣٣]

هذا، وقد ظهرت (مابعد الحداثة) - أولا- في مجال التشكيل والرسم والعمارة والهندسة المدنية، قبل أن تنتقل إلى الفلسفة والأدب والفن والتكنولوجيا وباقي العلوم والمعارف الإنسانية.

ولايمكن الحديث عن (مابعد حداثة) واحدة، بل هناك (مابعد حداثة) عامة و(مابعد حداثات) فرعية. وقد غزت نظرية(مابعد الحداثة) جميع الفروع المعرفية، كالأدب، والنقد، والفن، والفلسفة، والأخلاق، والتربية، وعلم الاجتماع، والأنتروبولوجيا، وعلم الثقافة، والاقتصاد، والسياسة، والعمارة، والتشكيل...

وعليه، فقد رافقت (مابعد الحداثة) تطور وسائل الإعلام، فأصبحت الصورة البصرية علامة سيميائية تشهد على تطور مابعد الحداثة، ولم تعد اللغة هي المنظم الوحيد للحياة الإنسانية، بل أصبحت الصورة هي المحرك الأساس للتحصيل المعرفي، والتعرف إلى الحقيقة.

[٣٣] - سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه، ص:١٤٢.



ولاغرو أن نجد جيل دولوز (**Gilles Deleuze**) يهتم بالصورة السينمائية في كتابيه: (**الصورة– الحركة**) (١٩٨٣م) [٣٤]، و(**الصورة– الزمان**)[٣٥] (١٩٨٥م)[٣٦]، حيث يقسمها إلى الصورة – الإدراك، والصورة – الانفعال، والصورة – الفعل، ويعتبر العالم خداعا كخداع السينما للزمان والمكان عبر خداع الحواس.

من المعلوم أن لـ(مابعد الحداثة) روادا ومنظرين وفلاسفة ونقادا، ومن بين هؤلاء الفيلسوف الفرنسي جان بودريار (**Jean Baudrillard**) (١٩٢٩-٢٠٠٧م) الذي اشتهر بنقده للتكنولوجيا الحديثة والإعلام. ومن ثم، فقد أدلى جان بوديريار بمجموعة من المفاهيم، كالحقيقة العائمة، ومافوق الحقيقة، والاهتمام بالخيال العلمي، والعناية بالعوالم الافتراضية غير المتحققة. ومن هنا، فقد انتقد العلاقة بين الدال والمدلول عند فرديناند دوسوسير، حيث أنكر – كجاك ديريدا – وجود معنى واضح، بل قال بالدلالات العائمة، أو بالمعنى المغيب. ومن هنا، " فقد رفض التمييز بين المظاهر والحقائق الكامنة وراء هذه المظاهر. وبالنسبة له، انهارت أخيرا الفوارق بين الدال والمدلول. ولم تعد العلامات تشير إلى مدلولات

---

[34]-Gilles Deleuze: **L'image-mouvement**. *Cinéma 1*, Les Éditions de Minuit (coll. « Critique »), Paris, 1983, 298 p.

[35]-Gilles Deleuze: **L'image-temps**. *Cinéma 2*, Les Éditions de Minuit (coll. « Critique »), Paris, 1985, 378 p.

[٣٦] – جميل حمداوي: **نظريات النقد الأدبي في مرحلة مابعد الحداثة**، منشورات مكتبة أم سلمى، مطبعة رباط نيت، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى ٢٠١٥م.

بأي معنى معقول، حيث يتكون العالم الحقيقي من الدلالات العائمة. وقد شرح بوديار هذه الأفكار في عمله(**التظاهرات والمحاكاة**) (١٩٨١م). "[٣٧]

هذا، وقد أنكر جان بودريار، كالفيلسوف الألماني نيتشه، وجود الحقيقة مادامت ترتبط ارتباطا وثيقا باللغة والخطإ والظن والمبالغة المجازية والبلاغة التخييلية ووسائل الإعلام. ومن ثم، فقد قال بودريار بمفهوم (مافوق الحقيقة):" يتولد مفهوم مافوق الحقيقة، حيث يكون شيء ما حقيقيا فقط عندما يتحرك ضمن نطاق وسائل الإعلام. وتولد تكنولوجيات الاتصال في "مابعد الحداثة" الصور العائمة بشكل حر، حيث لايمكن لأحد أن يعيش أي تجربة إذا لم تكن بصيغة مشتقة. وقد أخذت تجربة العالم للعبث مكان أي ثقافة مميزة، وأصبح للعبث لهجة واحدة فقط: تلك التي تمتلكها الولايات المتحدة الأمريكية.

وقد أصبحت كتابات بودريار (على سبيل المثال:(**إستراتيجيات فادحة**) و(**وهم النهاية**)) عدمية بشكل متزايد: فقد أصبحت العلامات بلا معنى بسبب تكرارها واختلافها اللذين لاينتهيان... وقد قادت آراؤه المتطرفة إلى العبارة الشهيرة- التي اجتذبت انتقادات قاسية- أن حرب الخليج عام ١٩٩١م لم تكن حقيقية، بل كانت حدثا إعلاميا:" إنها غير حقيقية، إنها حرب دون أعراض الحرب". وهذا ماقاد العديد للشك في أن بودريار نفسه قد ابتعد إلى مافوق الحقيقة، ولم يعد يسكن جسدا دنيويا. "[٣٨]

وعليه، فقد دفعه مفهوم مافوق الحقيقة إلى الاهتمام بالعوالم التخييلية والافتراضية. وفي هذا الصدد، يقول دافيد كارتر:"لايرى بورديار في حججه أي تفاصيل محددة عن السياقات

---

[٣٧]- ديفيد كارتر: نفسه، ص:١٣٢.

[٣٨] – ديفيد كارتر: نفسه، ص:١٣٣.

الثقافية أو الاجتماعية. وليس في كتابة قصص الخيال العلمي والروايات الخيالية. وقد برهن بعضهم أيضا أن العديد من أفكاره قد استبقت في مثل هذه الأعمال. كتب بودريار نفسه مقالا يمدح كاتب الخيال العلمي ج. جي بالارد. وكما سبق الإشارة إليه وجدت رؤيته للعالم أصداء في السينما، وخصوصا في هذا النوع من الأفلام الذي يصبح فيه الواقع الافتراضي غير مميز عن العالم الحقيقي، وأيضا في مفهوم "السايبورغ"،وهو هجين من البشر والتكنولوجيا. "[٣٩]

وهناك أيضا المفكر الفرنسي جان فرانسوا ليوتار (Jean-François Lyotard) (١٩٢٤-١٩٩٨م) الذي أنكر الحقيقة على غرار نيتشه، وخاصة في كتابه(**حالة مابعد الحداثة**) (١٩٧٩م). ففي هذا الكتاب،" يجادل ليوتار أن المعرفة لايمكنها أن تدعي أنها تقدم الحقيقة في أي معنى مطلق؛ لأنها تعتمد على ألاعيب اللغة التي هي دائما ذات صلة بسياقات محددة. وهنا، نجد أن ليوتار مدين بالفضل الكثير لنيتشه وفيتغنشتاين، حيث يدعي أن أهداف التنوير في تحرير الإنسان، وانتشار المنطق لم ينتج سوى نوع من العجرفة العلمية. وقد رفض يورغن هابرماس قبول هذا التقييم لمصير أهداف التنوير، حيث يعتقد أنها لاتزال قابلة للحياة. "[٤٠]

هذا، وقد ثار ليوتار على التمركز العقلي على غرار رواد الفلسفة التفكيكية (جاك ديريدا مثلا)، منتقدا هيمنته، واستغلاله، وانغلاقه، وسطوته على الفن والحياة، حيث "يقدم ليوتار ملاحظة في كتابه(**الخطاب والشخصية**) (١٩٧١م) بأن البنيوية قد تجاهلتها. فقد ميز ليوتار بين ما" يرى" ويفهم وهو البعد الثالث. أي: الشكل، وبين مايقرأ في النص ذي

[٣٩] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:١٣٣.

[٤٠] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:١٣٤.

البعدين. ويناقش ليوتار مستشهدا بفوكو أن ما يعد تفكيرا عقلانيا من قبل المفكرين الحداثيين هو، في الواقع، شكل من أشكال السيطرة والهيمنة. وبالنسبة لليوتار المستوى "الشكلي "، الذي يبدو أنه يضم ما يشبه الرغبة الجنسية عند فرويد أو قوة الرغبة، يكتسب معنى موحدا من خلال عمليات التفكير العقلاني، وينتقد ويزعزع ويقلق الفن، من جهة أخرى. أي: معنى من معاني الانتهاء والانغلاق. "[٤١]

وأهم ما يطرحه جان فرانسوا ليوتار، في إطار (مابعد الحداثة) النقدية الأدبية، هو التخلص من القواعد النظرية والمعايير التطبيقية في لحظة الممارسة النقدية. بمعنى أن يتحرر النقد الأدبي من الالتزام بالقواعد المنهجية والمعايير المسبقة. وفي هذا النطاق، يقول دافيد كارتر:" وأحد تلميحات ليوتار عن (مابعد الحداثة)، وهو أمر هام بالنسبة للإجراءات التي اعتمدها النقد الأدبي، هو أن التحليل يجب أن يمضي قدما دون أي معايير محددة مسبقا، حيث يتم الكشف عن المبادىء والقواعد المنظمة في عملية التحليل. "[٤٢]

ويعد جاك ديريدا (Jacques Derrida) كذلك من أهم فلاسفة (مابعد الحداثة)، فقد اهتم بتفكيك الثقافة الغربية تشتيتا وتأجيلا، وتقويض مقولاتها المركزية بالنقد والتشريح بغية تعرية المؤسسات الغربية المهيمنة، وفضح الميثولوجيا البيضاء المبنية على الهيمنة والاستغلال والاستعمار والتغريب والإقصاء.

ومن ثم، فقد ثار دريدا على مجموعة من المقولات البنيوية، كالمدلول، والصوت، والنظام، والبنية، وغيرها من المفاهيم. ودعا إلى تعويض الصوت بالكتابة. كما ارتأى أن مدلول

---

[٤١] – ديفيد كارتر: نفسه، ص:١٣٤.

[٤٢] – ديفيد كارتر: نفسه، ص:١٣٤.



العلامة ليس مدلولا واحدا، بل هو عبارة عن مدلولات مختلفة، وأن المعنى لايبنى على الإحالة المرجعية، بل على الاختلاف بين المدلولات المتناقضة.

و لايحب ديريدا القواعد والتعاريف والمعايير والمنهجيات الثابتة. لذا، فالتفكيكية منهجية، وليست منهجية، لها خطوات، وليس لها خطوات، هي ما بين بين، بين الداخل والخارج. ما يهمها هو تفكيك الفكر والنص والخطاب عبر آلية التشتيت والتقويض والهدم لبناء المعاني المختلفة والمتناقضة، والتشكيك في المسلمات اليقينية، ودحضها عن طريق النقد والتشريح والاختلاف.

وقد انتقد جاك ديريدا الميتافيزيقا الغربية التي تمثل الحضور واللغة والدال الصوتي. ومن ثم، قوض مجموعة من المفاهيم السائدة، مثل: الهوية، والجوهر، واللوغوس، والعلامة، والمدلول، والظاهرة، والنظام، والكلية، والعضوية، والجوهر، والذكاء، والحساسية، والواقعية، والحقيقة، واليقين، والثقافة، والطبيعة، والتمظهر، والخطإ، والكلام،...

هذا، ويعد ميشيل فوكو(Foucault) كذلك من رواد (مابعد الحداثة)، وقد اهتم كثيرا بمفهوم الخطاب والسلطة والقوة؛ وكان يرى أن الخطابات ترتبط بقوة المؤسسات والمعارف العلمية. بمعنى أن المعارف في عصر ما تشكل خطابا يتضمن قواعد معينة يتعارف عليها المجتمع، فتشكل قوته وسلطته الحقيقية. وبتعبير آخر، إن لكل مجتمع قوته وسلطته، ويتم التعبير عن تلك السلطة بالخطاب والمعرفة، وهذا ما يوضحه فوكو في كتابه(**نظام الخطاب**) (١٩٧٠م). ويرى فوكو أن ثمة علاقة وثيقة بين المعرفة والقوة، وأن الخطاب حول الإنسان قديم، وقد أصبح الخطاب، في القرن التاسع عشر، خطابا حول الإنسان بامتياز. ويتأثر فوكو بنتشه حين يبين مدى ترابط المعرفة بالقوة وسلطة المجتمع، وأن الحقيقة قوة وسلطة.

ومن ثم، فقد قرأ المعرفة الإنسانية في ضوء تحليلات حفرية وجينيالوجية في علاقتها بالسلطة. كما ثار ميشيل فوكو على الفلسفة الغربية وتقسيماتها الكلاسيكية. بمعنى أنه قوض الأوهام الفلسفية، وارتأى أن من يمتلك العلم والمعرفة يمتلك السلطة.

ويدرس فوكو، في كتابه(**المراقبة والعقاب**)(١٩٧٥م)، نظام السلطة باعتبارها مؤسسة مهيكلة ومنظمة، وجهازا للضبط والتأديب والعقاب. وهي كذلك تعبير عن المجتمع الليبرالي، وقد تأثر فوكو في ذلك بأعمال بنتهام (Bentham). وقد بين فوكو في هذا الكتاب أننا قد انطلقنا تاريخيا من مرحلة مراقبة الأجساد إلى مرحلة مراقبة العقول والسلوكيات. ويعني هذا أن الدولة مبنية على قوة السلطة والتأديب والانضباط، ومراقبة الأفراد أجسادا وعقولا وسلوكيات. ومن هنا، يمثل السجن – مثلا- نموذج لقوة السلطة الليبرالية وقوة الدولة وهيبتها. ويعني هذا أن فوكو يدعو إلى تحرير الإنسان من السلطة، وتخليصه من قوة الدولة المؤسساتية.

وعليه، يرتبط فوكو بفلسفة السلطة ارتباطا وثيقا، ويدافع عن حرية الذات، ويبين أن كل عصر ينتج خطابه المنظم والمهيمن. ومن ثم، يعلن نظام الخطاب حقيقة العالم، ويجسد معاييره اليقينية الثابتة.

هذا، ولقد اهتم فوكو كثيرا بتحليل الخطاب، ورفض التقيد بالمناهج الجاهزة، واستعمال آليات مكررة، واعتبرها بمثابة علبة للمفاتيح. فالنص منفتح ومتعدد، لايمكن قراءته قراءة أحادية فقط. ويعني هذا أن فوكو يؤمن بتعدد القراءات، واختلافها من ناقد إلى آخر. وقد اهتم أيضا بمواضيع جديدة كالجنوسة والنظريات الجنسية. وقد كان أكثر الكتاب والفلاسفة الفرنسيين تأثيرا في الثقافة الأنجلوسكسونية.

ومن جهة أخرى، اهتم جيل دولوز(**Gilles Deleuze**) بالتعددية، والانفتاح على الآخر إدراكا وتفاعلا. فقد اعتبر الفلسفة خطابا قائما على التعددية. وبعد ذلك، انتقد الهوية وفلسفة الواحد والتطابق. كما انتقد دولوز مجموعة من الفلاسفة، كدافيد هيوم، وبرجسون، وليبنز، وسبينوزا. وخصص الأنطولوجيا بدراسات فلسفية عميقة. وقد سخر فلسفته منطلقا لفهم الأدب والفن والسياسة. وبعد ذلك، تحدث عن الحقل الاجتماعي، وصاغ أنطولوجية ملموسة للفعل والحدث.

وقد آمن جيل دولوز بالتعددية والاختلاف، بعد أن تأثر في ذلك بأطروحات برغسون (Bergson) الحدسية حول الديمومة والزمان والمحايثة والتعددية. وقد اهتم دولوز بفلسفة التأسيس في كتابه(**الاختلاف والتكرار**)، وتحدث عن التعددية في إطار الاختلاف. وتعد التعددية- كما هو معلوم - نقيض فلسفة الهوية. ومن ثم، يربط فلسفة التأسيس بالديمقراطية باعتباره فضاء لتحقيق الاختلاف، ويعتبر الديموقراطية النظام المناسب للتطور الحالي للمجتمع. وبالتالي، ففكر التأسيس والاختلاف هو فكر يناقض فكر الهوية والوحدة والإقصاء والتغريب.

❷**السبرينيتيقا (Cybernétique)**: تعد السبرينيتيقا علم الآلات والتحكم الذاتي. ومن ثم، يجمع هذا العلم بين ماهو إنساني وما هو آلي وتقني. ويحيل هذا المصطلح على التحكم والتدبير والبرمجة الآلية والتقنية. ويعتبر عالم الرياضيات الأمريكي نوربرت واينر(Norbert Wiener)(١٨٩٤-١٩٦٤م) واضع مصطلح السبيرنيتيقا سنة



١٩٤٧م، وكان المقصود به الجمع بين الآلية والإلكترونية والنظرية الرياضية للإعلاميات. ويعني هذا نظرية التحكم والتواصل المرتبطة بالحيوان والآلة معا[٤٣].

وقد عد نوربير واينر المؤسس الفعلي والحقيقي لعلم السبيرنيتيقا بكتابه (**السبيرنيتيقا أو التحكم والتواصل عند الحيوان والآلة**)، وقد نشر سنة ١٩٤٨م[٤٤]. بيد أن السبيرنيطيقا قد تضاءلت مكانتها وأهميتها وقيمتها العلمية بعد وفاة صاحبها سنة ١٩٦٤م. وأعيد لها الاعتبار مع العلوم المعرفية(**Les sciences cognitives**)[٤٥]، والذكاء الاصطناعي(**L'intelligence artificielle**)[٤٦]، والنظريات البيولوجية للتنظيم الذاتي[٤٧]، ونظريات مدرسة بالو ألطو (L'école de Palo Alto). [٤٨]

---

[43] Norbert Wiener, **La cybernétique: Information et régulation dans le vivant et la machine**, Seuil, 2014, « Introduction », p. 70.

[44] - Traduction française par Ronan Le Roux, Robert Vallée et Nicole Vallée-Lévi publiée en 2014 aux éditions du Seuil sous le titre ***La cybernétique: Information et régulation dans le vivant et la machine***.

[٤٥]- هي تلك النظريات القائمة على دراسة الإدراك، والذكاء، واللغة، والذاكرة، والانتباه، والبرهنة، والاستدلال، والعواطف، والوعي...وتقوم على عدة علوم هي: السيكولوجيا، واللسانيات، والهندسة، والأنتروبولوجيا، والطب، والفلسفة، والذكاء الاصطناعي، وعلم الدماغ والأعصاب...

[٤٦]- الذكاء الاصطناعي هو ذكاء الآلات والبرامج الإعلامية والرقمية. ويحيل المصطلح على النظرية العلمية المتعلقة بالإبداع الآلي.

[47] -Voir les travaux de Francisco Varela ou Henri Atlan.

[٤٨]- مدرسة بالو ألطو مدرسة سيكو اجتماعية ظهرت بكاليفورنيا سنة ١٩٥٠م. تهتم بما هو نفسي واجتماعي وإعلامي وتواصلي في علاقة بمفاهيم السبيرنيتيقا. ومن مؤسسي هذه المدرسة: جريجوري باتيسون (Gregory Bateson)، ودونالد جاكسون (Donald D. Jackson)، وجون ويكلاند (John Weakland)،

ويعني هذا كله أن السبيرنيتيقا قد ساهمت في ظهور الأدب الرقمي، مادام هذا الأدب يجمع بين ماهو إنساني وماهو آلي وتقني.

❸ **تطور الإعلاميات (l'informatique)**: ظهر الأدب الرقمي مع ظهور الإعلاميات التي حققت قفزة كبيرة في مجال تنظيم المعلومات والبيانات والمعطيات، منذ منتصف القرن العشرين الميلادي. وقد عرفت هذه الإعلاميات تطورا تكنولوجيا لافتا للانتباه، بعد استخدام الإنترنيت والفايسبوك والهواتف الذكية. وقد أفرز هذا التطور الإعلامي والتقني ظاهرة الأدب التفاعلي الذي يعتمد على الحاسوب حوسبة وترقيما وتحكما وهندسة.

❹ **التطور التكنولوجي**: لقد ساهم التطور التكنولوجي في تحقيق ثورة معلوماتية مهمة، فقد ظهرت تقنيات وآليات ومخترعات اتصالية جديدة سهلت عملية الكتابة والتواصل، مثل: الحاسوب، والهواتف الذكية، والأقراص المدمجة، واللوحة الرقمية(tablettes)، إلخ...

❺ **ظهور الصورة الرقمية**: يقصد بالصورة الحاسوبية تلك الصورة التي توجد ضمن فضاءات الشبكة العنقودية. وتتميز هذه الصورة بطابعها التقني والرقمي والافتراضي. ومن ثم، فهي صورة متطورة وعصرية ووظيفية مرتبطة بالحاسوب والشبكة الرقمية. ويمكن -الآن- أن نجد كل الصور المرغوبة فيها، دون اللجوء إلى التشكيلي أو الفوتوغرافي. فثمة صور موجودة بكثرة داخل العوالم الإلكترونية الرقمية هنا وهناك، يختار الإنسان منها ما يشاء. وأكثر من هذا، فقد تحولت كثير من الصور التشكيلية والسينمائية والمسرحية

وجاي هالي (Jay Haley)، وريشارد فيش (Richard Fisch)، وبول واتزلافيك (Paul Watzlawick.)، ووييليام فري(William Fry).

والإشهارية وغيرها إلى صور رقمية عصرية، يتحكم فيها الحاسوب بالتثبيت، أو التغيير، أو التحوير. ويعني هذا كله أن التشكيل قد استفاد من الثورة التكنولوجية في مجال استثمار الصورة الرقمية بسرعة ومرونة وسهولة ويسر إلصاقا وتركيبا وإبداعا.

واليوم، لايمكن الاستغناء – إطلاقا– عن الصورة الرقمية؛ نظرا لأهميتها التقنية، ودورها الإعلامي والتكنولوجي البليغ.

ولقد أصبح الإنسان المعاصر أكثر تصفحا وتيهانا وتجوالا والتصاقا بالصور الرقمية التي يتعرف إليها عبر الحاسوب، وشبكة الإنترنيت، والهواتف الذكية، ومختلف الأجهزة الإلكترونية الأخرى. وقد وصلت به علاقته بالصورة الرقمية إلى درجة الإدمان والاستسلام والخضوع والتبعية والاستهلاك والاستلاب.

ولم ترتبط الصورة الرقمية بالأدب الرقمي والإلكتروني إلا في العقود الأخيرة من القرن العشرين وبداية سنوات الألفية الثالثة، بعد انتشار الحاسوب وتعميمه تجاريا وإعلاميا، وتطور الثورة الرقمية والتكنولوجية، وتكاثر الصور في مواقع الشبكات العنقودية في مختلف أنواعها وتشكيلاتها. وبالتالي، فقد أصبح عصرنا هذا عصر الثورة الرقمية بامتياز. لذلك، ساير الأدب الرقمي هذه الثورة الإعلامية والمعلوماتية، بتطعيم نصوصه ومضامينه الفنية والجمالية والإبداعية بمجموعة من الصور الرقمية لكي يحتك بها الراصد المتلقي على مستوى التلقي والتقبل والتفاعل الترابطي.

❻ ظهور مؤسسات ومهرجانات محلية وجهوية ووطنية ودولية تعنى بالأدب الرقمي، مثل: مؤسسة الأدب الإلكتروني (Electronic Literature Organization) التي برزت بالغرب سنة ١٩٩٩م، ومهرجان الشعر الرقمي (festival e-Poetry) الذي

ظهر سنة ٢٠٠١م... وقد انعقد، على هامش هذه المهرجانات والملتقيات، عدد كبير من الندوات والمحاضرات والورشات التكوينية في مجال الأدب الرقمي.

❼ ظهور مجلات وصحف ومطبوعات وقنوات ومواقع ومؤلفات وكتب ورقية ورقمية تعنى بالأدب الرقمي بنية ودلالة ووظيفة، كمجلة الأزرق البرتقالي (BleuOrange)... ويعد فيليب كاستيلان (Philippe Castellin) أيضا من أصحاب المجلات الرقمية، ومن بين هذه المجلات صحيفة دوكس(*DOC(K)S*).

❽ الرغبة في التجريب والتحديث والتميز والتفرد. بمعنى أن المبدع المعاصر انساق وراء الأدب الرقمي، باستعمال الوسيط الإعلامي، واستغلال الحاسوب من أجل تحقيق الحداثة الفنية والجمالية في مجال الأدب، بعد أن استنفذ كل طاقاته الإبداعية والفكرية اعتمادا على الوسيط اللغوي أو الطباعي أو الصوتي.

❾ يعد العامل البيئي دافعا مهما لاستخدام ماهو رقمي؛ لأن استخدام الورق بهذا الشكل الرهيب والفظيع يؤثر سلبا في البيئة التي نعيش فيها. فهناك إقبال كبير من قبل المثقفين والمبدعين والباحثين والدارسين على الطبع والنشر والتوزيع. ويستلزم هذا قطع الأشجار بكثافة. وهذا يهدد، بطبيعة الحال، البيئة التي تحيط بنا. وبالتالي، يسهم ذلك في الانحباس الحراري، وازدياد دراجات حرارة الكرة الأرضية. وإذا كان العالم – اليوم- يفكر، بشكل جدي، في استبدال الطاقة البترولية بالطاقة المتجددة، وإيجاد وسائل نقل أفضل قائمة على الطاقة البديلة، فإن العالم يفكر كذلك في استبدال الكتاب الورقي الذي يكلف الكثير بكتاب رقمي وإلكتروني أكثر اقتصادا ومرونة وسرعة وخفة. وينطبق هذا على الإقبال اللافت على الأدب الرقمي في الثقافة الغربية بصفة خاصة.



❿ يعد عامل السرعة والانتشار من الدوافع التي تدفع المبدعين والكتاب والمنتجين إلى اختيار الأدب الرقمي نظرا لتكلفته المنخفضة، وسهولة البرمجة، وانتشاره بسرعة بين القراء الراصدين عبر المواقع والمدونات الشخصية والعامة. ويمكن للمبدع أن ينتج نصوصا ومؤلفات رقمية عدة، ويوزعها بسرعة فائقة. في حين، يجد صعوبة في نشر الكتاب الورقي ماديا وماليا ومعنويا. ناهيك عن صعوبات التوزيع والانتشار والتفاعل. لذا، يعد الوسيط الرقمي الطريق الحقيقي للانتشار والامتداد عبر مواقع الشبكة العنقودية.

وخلاصة القول، تلكم-إذاً- أهم العوامل والأسباب التي كانت وراء نشأة الأدب الرقمي، وهي عوامل ذاتية وموضوعية. ويبقى التطور التكنولوجي والرغبة في الطبع والانتشار من أهم العوامل الأساسية التي ترتبط بظهور الأدب الرقمي في الحقلين الثقافيين: الغربي والعربي على حد سواء.





الفصل الثاني

مراحل تطور الأدب وفق منطق الوسائط

عرف الأدب الغربي والعربي، ضمن مساره التاريخي، أربع مراحل كبرى فيما يخص بنيته الوسائطية، فقد استعمل الوسيط اللغوي من جهة أولى، والوسيط الطباعي من جهة ثانية، والوسيط الصوتي المسموع من جهة ثالثة، والوسيط الإعلامي من جهة رابعة.

المبحث الأول: مرحلة الوسيط اللغوي

لقد اعتمد الأدب، منذ عهود سحيقة، على الوسيط اللغوي أو اللفظي أو البياني. وقد كان الشعر يقوم على الكلمة الاستعارية الساحرة، واللفظة الموسيقية المؤثرة. ومن ثم، فقد عرف الشعر الغربي تطورا تجديديا من اليونان إلى يومنا هذا. فقد عرف الشعر الملحمي، والشعر القصصي، والشعر الدرامي.

كما عرف هذا الأدب الغربي مجموعة من المدارس الفنية والجمالية، كالمدرسة الكلاسيكية، والمدرسة الواقعية، والمدرسة الطبيعية، والمدرسة الرمزية، والمدرسة الدادائية، والمدرسة المستقبلية، والمدرسة السريالية، والمدرسة الوجودية، وأدب الحداثة، وأدب مابعد الحداثة، وغيرها من المدارس الفنية والأدبية...

وقد عرف الأدب العربي، بدوره، مجموعة من المراحل الأدبية وفق التقسيم السياسي والتاريخي، كالأدب الجاهلي، وأدب صدر الإسلام، والأدب الأموي، والأدب العباسي، والأدب الأندلسي، والأدب العثماني، والأدب الحديث، والأدب المعاصر.



كما عرف مجموعة من الفنون والأجناس الأدبية، مثل: الشعر، والقصة، والرواية، والمقامة، والرسالة، والخطبة، والوصية، والمناظرة، والحكاية، والمسامرة، والمسرحية، والمقالة، والقصة القصيرة جدا... وقد اعتمد هذا الأدب على الكلمة اللغوية، واللفظة البيانية الساحرة حتى سمي الأدب العربي أدب البيان.

وقد عرف المغرب، بدوره، في مساره التطوري الثقافي والإبداعي، مابين القرن العشرين وسنوات الألفية الثالثة، تنوعا في التجارب الشعرية التي انطلقت بالتجربة الإحيائية الكلاسيكية التي كانت تحاكي التراث الشعري القديم، وتقلد النموذج الشرقي، مرورا بالتجربة الوجدانية التي تأثرت بالرومانسية الغربية والمشرقية، في مدارسها الأربع: مدرسة الديوان، ومدرسة أبولو، ومدرسة المهجر الشمالي (الرابطة القلمية)، ومدرسة المهجر الجنوبي(العصبة الأندلسية).

ولكن مع سنوات الستين من القرن العشرين، دخلت التجربة الشعرية المغربية غمار قصيدة التفعيلة، متأثرة في ذلك بالتجربة الشعرية المعاصرة في المشرق، ومحتذية تعاليم نازك الملائكة، وعز الدين إسماعيل، ومُحَمَّد النويهي، وأدونيس، وكمال أبوديب، وكمال خير بك، وشربل داغر...

وفي الثمانينيات، انتقلت التجربة الشعرية المغربية، مع مُحَمَّد بنيس وأتباعه وأحفاده الشباب، إلى القصيدة النثرية التي تفرعت إلى اتجاهات متنوعة: القصيدة الصوفية، والقصيدة التشكيلية، والقصيدة التجريدية، والقصيدة التجريبية، والقصيدة الصامتة، والقصيدة الواقعية، والقصيدة الفلسفية، والقصيدة السردية، والقصيدة الدرامية، والقصيدة الذاتية،

والقصيدة المقطعية، والقصيدة الومضة، والقصيدة الرقمية، والقصيدة الشذرية، والقصيدة المقطعية، والقصيدة الجملة، وقصيدة الهايكو،... .

ويعني هذا كله أن الأدبين: الغربي والعربي قد استخدما الوسيط اللغوي البياني في الإبداع والإنتاج النصي، قبل أن يستخدما معا الوسيط الطباعي، والوسيط الصوتي السمعي، والوسيط الرقمي الإلكتروني.

المبحث الثاني: مرحلة الوسيط الطباعي

استعمل الأدب الغربي والعربي معا الوسيط الطباعي والحروفي مع القصيدة الكونكريتية (poésie concrète). ومعناها أنها قصيدة المكان، وتبئير الفضاء الطباعي، وتجسيم جسد القصيدة الشعرية، وإشباعها بالحبر الناطق فوق رقعة السواد. كما أنها قصيدة تخاطب العين والبصر، وتحاور الحواس الإدراكية المجسدة. ومن أهم وظائفها الجمالية الوظيفة الأيقونية ذات الأبعاد السيميائية؛ لكونها تركز على العلامات غير اللفظية من جهة، وتعنى بالمؤشرات الأيقونية الدالة من جهة أخرى.

ومن هنا، فالقصيدة الكونكريتية هي قصيدة المكان والكتابة التي تتناقض مع قصيدة الكلام والدال الشفوي. وبالتالي، فهي قصيدة حسية ملموسة تتعامل مع الخط والكرافيك والوحدات الخطية والتبئير الطباعي. كما ترتكز على التشكيل والتلوين وتوظيف الأشكال البصرية، والتلاعب الساخر والمفارق بالعلامات الترقيمية التي ترد في أشكال طباعية سيميائية دالة.

وعليه، فالقصيدة الكونكريتية تتجاوز القصيدة الشفوية البيانية، وتنزاح عنها تشكيلا وتبئيرا وتفضية وتدلالا. ومن هنا، يتقابل، في هذه القصيدة، عالمان: العالم اللغوي ذو الطابع

الإنشادي والإيقاعي، والعالم الكاليغرافي المشكل بالحروف المخطوطة والأشكال البصرية المتنوعة، ضمن ألوان مختلفة تتجاوز ثنائية البياض والسواد.

وليست القصيدة الكونكريتية فضاء جامدا مميتا بالرتابة السيميترية المعهودة في القصيدة العمودية، أو فضاء متقطعا مقننا بتفاعيله المدورة وغير المدورة في قصيدة التفعيلة، أو فضاء سائبا بكتابته النثرية الانسيابية المسترسلة في القصيدة النثرية، بل هو فضاء محبر ومزين وملون ومشكل بتموجات خطية فوق تضاريس كتابية معقدة ومبسطة، تحمل في طياتها دلالات مفتوحة، وتتطلب متلقيا ذكيا يستطيع تفكيك الشفرات الأيقونية من ناحية، وقراءتها في ضوء السيميائيات والبلاغة البصرية من ناحية أخرى.

وعليه، فالقصيدة الكونكريتية غنية بعلاماتها اللغوية والتشكيلية، وثرية بالعلامات غير اللفظية المتعددة الأبعاد والدلالات.

وتتسم القصيدة الكونكريتية بمجموعة من المقومات والمكونات والخاصيات والسمات الضرورية التي تميزها عن باقي القصائد الشعرية المعروفة في الساحة الثقافية العربية بصفة عامة، والمغربية بصفة خاصة. ومن هنا، تعرف القصيدة الكاليغرافية بهذه العناصر التمييزية التالية:

* ترتكز على متعة العين ومتعة الأذن على حد سواء؛

* تجمع بين البعد الزمني والبعد المكاني؛

* تتأرجح بين الإنشاد والكتابة المجسمة؛

* تشدد على ثنائية البياض والسواد؛





* قصيدة سماعية وبصرية في آن معا؛

* قصيدة مكانية وفضائية وهندسية وتشكيلية؛

* تبني على ثلاث وظائف أساسية: الوظيفة اللسانية، والوظيفة التشكيلية، والوظيفة الأيقونية؛

* تبني على التنوع السيميائي للخط، وتبئير علامات الترقيم، وتهجين العلامات الإعرابية، وتنويع الأشكال البصرية، وتشغيل الألوان؛

* تتطلب قارئا مؤهلا وخبيرا يملك إمكانيات القراءة اللسانية والبصرية؛

* تجمع في بوتقة فنية واحدة بين الشاعر والخطاط والتشكيلي؛

* تتحول القصيدة الكاليغرافية إلى لوحة لسانية مشهدية مجسمة؛

* تتكئ على التبئير والتشديد والتشظي الكرافيكي والنبر البصري؛

* توظف الخطوط المغربية والعربية المعروفة في عالم النسخ والكتابة والطباعة؛

* تجمع بين الخط اليدوي، والخط المطبعي، والخط الكاليغرافي.

ولم يعرف الشعر العربي ونقده القصيدة الكونكريتية إلا في العصور المتأخرة مع الشعراء الأندلسيين والمغاربة، وإن كانت هناك محاولات سابقة في مجال تحبير الكتابة وتجويدها، ولاسيما فيما يتعلق بكتابة النصوص الدينية والصوفية والفقهية. ومن العلماء الذين اهتموا



بالكتابة: ابن مقلة في رسائله، وخاصة رسالته في الخط والقلم[49]؛ وإخوان الصفا[50] الذين فلسفوا الحروف بنية ورؤية وتصورا، وصوفوا الأشكال البصرية في كثير من رسائلهم الكلامية والعقائدية، وخاصة (**رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء**)؛ وابن عربي في كتابه(**الفتوحات المكية**)[51]، والصولي في كتابه(**أدب الكاتب**)[52]، والقلقشندي في كتابه(**صبح الأعشى**)[53]، وابن وهب في كتابه(**البرهان في وجوه البيان**)[54]، وابن السيد البطليوسي في كتابه(**الاقتضاب في شرح أدب الكتاب**)[55]، وأبي حيان التوحيدي في (**رسالة الكتابة**)[56]، وابن خلدون في كتابه(**المقدمة**)[57]، ومُحَمَّد بن حسن الطيبي في(**جامع**

---

[49] – هلال ناجي: **ابن مقلة خطاطا و أديبا و إنسانا (مع تحقيق رسالته في الخط والقلم)**، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، الطبعة الأولى سنة ١٩٩١ م.

[50] – إخوان الصفا: **رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء**، تحقيق بطرس بستاني، دار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٥٧م.

[51] – محيي الدين بن العربي: **الفتوحات المكية**، ضبط وتصحيح شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

[52] – الصولي: **أدب الكاتب**، دار الكتب العلمية، تحقيق: أحمد حسن بسج، بيروت، لبنان، طبعة ١٩٩٧م.

[53]– القلقشندي: **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، الجزء الثالث، المطبعة الأميرية، القاهرة، مصر، طبعة، ١٩١٤م.

[54] – ابن وهب: **البرهان في وجوه البيان**، تحقيق: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، العراق، طبعة١٩٦٧م.

[55] –السيد البطليوسي: **الاقتضاب في شرح أدب الكتاب**، تحقيق: مصطفى السقا – حامد عبد المجيد، دار الكتاب المصرية، القاهرة، مصر، طبعة ١٩٩٦م.

[56] – أبو حيان التوحيدي: **رسالة علم الكتابة**، تحقيق ابراهيم الكيلاني، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة ١٩٥١م.

[57] – ابن خلدون: **المقدمة**، تحقيق: عبد الله مُحَمَّد الدرويش، دار يعرب، طبعة ٢٠٠٤م.

محاسن كتاب الكتاب)[٥٨]، ماعدا الكتب والرسائل والمنظومات والمخطوطات التي اهتمت بعالم الكتابة تنميقا وتزويقا وضبطا.

وفي الحقيقة، لا ترتكز هذه الكتب إلا على أهمية الخط والإملاء، وما يتعلق بتجويد الكتابة وضبطها وتزيينها.

ويتبين لنا من هذا كله أن " مجموع الكتابات التي اهتمت بالموضوع في التراث، لم تتجاوز في أغلبها، جانب التقعيد للإملاء والكتابة أو الحديث عن الصناعة، وحتى في الحالات التي تتجاوز هذا المستوى، نقف على تأويلات وشروح محكومة بخلفيات ثقافية ومعتقدية، تحول دون اعتمادها نظريات علمية في الموضوع. "[٥٩]

بيد أن المتأخرين من الشعراء والنقاد قد اهتموا بالبعد البصري أوالمكاني، كما فعل ابن رشيق القيرواني في كتابه(**العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**)، حينما تحدث عن مجموعة من الأشكال الشعرية البصرية التي انزاحت عن الفضاء العمودي السيمتري المتناظر،مثل: الشكل القواديسي، والمسمط، والموشح [٦٠]، وقد أدرج البلاغيون المتأخرون بعض الأشكال البصرية الأخرى ضمن علم البديع، فتحدثوا عن عدة أشكال أيقونية، كالقلب (تقديم الأبيات في صورة مربع)، والتفصيل (وضع الأبيات وفق نظام يسمح بفصل أجزاء منها)، والتختيم (تتشابك الأبيات والأشطر في شكل خاتم)، والتثمين كما عند أبي الطيب صالح

---

[٥٨] – مُحَمَّد بن حسن الطيبي:**جامع محاسن كتاب الكتاب**، تقديم صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، طبعة ١٩٦٢م.

[٥٩] – مُحَمَّد الماكري: **الشكل والخطاب**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة١٩٩١م، ص:١١٩.

[٦٠] – ابن رشيق القيرواني: **العمدة**، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، دار الرشاد، البيضاء، الجزء الأول، ص:١٧٤.

بن شرف الرندي في كتابه(**الوافي في علم القوافي**)[61]،وابن رشيق القيرواني في كتابه(**العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**).

ويذكر ابن رشيق القيرواني، مثلا، في كتابه(**العمدة**) القواديسي قائلا:" ومن الشعر نوع غريب يسمونه القواديسي، تشبيها بقواديس الساقية لارتفاع بعض قوافيه في جهة، وانخفاضها في الجهة الأخرى... "[62]، كما يبدو ذلك جليا عند الرجاز طلحة بن عبيد الله العوني:

كم للدمى أبكار بالخبيثين من منازل

بمهجتي للوجد من تذكارها منازلُ

معاهد رعيلها مثعنجر الهواطل

لما نأى ساكنها فأدمى هواطل

في حين، يتميز المسمط بتعدد الأشطر والأبيات، مع اختلاف القوافي والروي تشابها وتطابقا. وفي هذا الصدد، يقول ابن رشيق:"... فمن ذلك الشعر المسمط، وهو أن يبتدئ الشاعر ببيت مصرع، ثم يأتي بأربعة أقسمة على غير قافيته، ثم يعيد قسيما واحدا من جنس ما ابتدأ به، وهكذا إلى آخر القصيدة(... .) وربما جاؤوا بأوله أبيات خمسة على

---

[61] – الرندي: **الوافي في نظم القوافي**، تحقيق: مُحَمَّد الخمار الكنوني، عمل مرقون بخزانة كلية الآداب، الرباط، صص:١٨٨-١٩٠.

[62] – ابن رشيق: **العمدة**، ص:١٧٨-١٧٩.



شرطهم في الأقسمة، وهو المتعارف، أو أربعة ثم يأتون بعد ذلك بأربعة أقسمة"[٦٣]، ومن أمثلة المسمط ماقاله الشاعر:

خيال هـاج لي شجنا   فبـت مكابدا حزنا

عميد القلـب مرتهنا   بذكر اللهو والطرب

سبتني ظبيــة عطل كأن رضابها عسـل

ينـوء بخصرها كفل   ثقيل روادف الحقب

وإذا انتقلنا إلى هيكل الموشح الأندلسي، فهو يعتمد في بنائه الجمالي والفني والمعماري على المطلع، والقفل، والدور، والأبيات، والغصن، والسموط، والخرجة، كما يبدو ذلك واضحا في هذا الموشح لابن زهر الحفيد الأندلسي[٦٤]:

أيّها الساقي إليك المُشتكى   قد دعوناك وإن لم تسْمعِ

ونديمٍ همتُ في غُرَّتِه

وشربتُ الرّاح من راحتِه

كلّما استيقظَ من غَفْوَتِه

جذبَ الزّق إليه واتّكا   وسقاني أربعاً في أربعِ

غُصْن بانٍ مال من حيثُ استوى

---

[٦٣] – ابن رشيق: **العمدة**، ص:١٧٨-١٧٩؛

[٦٤] – انظر ابن سناء الملك: **دار الطراز في عمل الموشحات**، الطبعة الثانية، دار الفكر، دمشق، سورية.



بات من يهواه من فـرْط الجوى

خافقَ الأحشاءِ موهـونَ القوى

كلـّما فكـّر في البيْنِ بكى ويحَه يبكي لِمَا لم يقَع

ما لعيـني عَشِيَتْ بالنـّظرِ

أنْكرَتْ بعـدَك ضَـوْءَ القمر

وإذا ما شِئْتَ فاسمَعْ خَبرَي

عشيَتْ عيناي من طولِ البُكاء وبكى بعضي على بعضي معي

ليسَ لي صبْرٌ ولا لي جَلَدٌ

يا لقـومي عَذَلوا واجتهدوا

أنكروا شكــوايَ ممّا أجدُ

مثلُ حالي حقـُّه أن يُشْتَكَي كَمَدَ اليأسِ وذُلَّ الطمـعِ

كبِدي حرّى ودمعي يكِفُ

يعرفُ الذنبَ ولا يعتـرفُ

أيـّها المعرضُ عمَّـا أصفُ

قد نما حبـُّك عندي وزكـا لا تقُلْ في الحبِّ إنـّي مدَّعي



أما عن أجزاء هذا الموشح، فنوضحه بالشكل التالي:

* **المطلع**: وهو بداية الموشح وبنيته الاستهلالية. وغالبا، ما يكون مصرعا كمطلع موشح الأعمى التطيلي[٦٥]:

حلو المجاني ماضره لو أجناني　　　كما عناني شغلي به وعناني

وهو بدون تصريع في موشح ابن زهر الحفيد:

أيّها الساقي إليك المُشتكى　　　قد دعوناك وإن لم تسْمع

وكل موشح يتوفر على المطلع، وستة أجزاء، فهو موشح تام. وكل موشح يفتقر إلى المطلع، ويتكون من خمسة أجزاء، فهو موشح أقرع. ومن المعلوم أن كل مطلع يتكون من شطرين، وكل شطر يسمى بالغصن. ويعني هذا أن المطلع يتألف من غصنين متماثلين وزنا وقافية.

* **الدور**: يتكون الدور من مجموعة من الأسماط أو السموط، ولاتقل الأسماط عن ثلاثة، ولا تزيد عن أربعة:

ونديمٍ همتُ في غُرَّتِه

وشربتُ الرّاح من راحتِه

كلّما استيقظَ من غَفْوتِه

---

[٦٥] – ابن سناء الملك: **دار الطراز**، تحقيق: جودت الركابي، دار الفكر، دمشق، سورية، طبعة ١٩٨٠م، ص:١١٥-١١٦.

* **السمط**: يتكون الدور من مجموعة من السموط أو الأسماط، ويلتزم الوشاح بعدد أسماط الدور الأول في كل الأدوار.

* **القفل**: يأتي القفل مباشرة بعد البيت، ويفصل بين أبيات الموشح. وغالبا، ما يتكون من غصنين متماثلين من حيث الوزن والقافية كما في موشح الأعمى التطيلي:

أو في التداني شيء يفي بأشجاني وفي ضماني أن ينتهي من يلحاني

بينما القفل في موشح ابن زهر غير موحد القافية والروي:

جذبَ الزّق إليه واتّكا   وسقاني أربعاً في أربعِ

* **البيت**: يتكون البيت من الدور والقفل معا، ويختلف تمام الاختلاف عن البيت في القصيدة العمودية التي تتكون من الصدر والعجز، وهو في موشح ابن زهر:

ونديمٍ همتُ في غُرَّتِه

وشربتُ الرّاح من راحتِه

كلّما استيقظَ من غَفْوَتِه

جذبَ الزّق إليه واتّكا   وسقاني أربعاً في أربعِ



***الخرجة**: تقع الخرجة في نهاية الموشح، وتصاغ بلغات متعددة، وتشبه القفل في الوزن والقافية. وهي في موشح الأعمى التطيلي موحدة القافية والروي:

واش كان دهاني ياقوم واش كان بلاني

واش كان دعاني نبدل حبيبي بثان

وترد الخرجة في موشح ابن زهر غير مقفاة:

قد نما حبُّك عندي وزكا   لا تقُلْ في الحبِّ إنّي مدَّعي

وإذا انتقلنا إلى التختيم، فيعرفه ابن الرندي بقوله:" وذلك أن تصنع أبياتا تكتب في شكل مختم تتقاطع أشطره، ويشترك مايتلاقى منها في مواضع التقاطع في لفظة أو حرف واحد أو أكثر، إما مصحفا أومختلف الضبط وإما باقيا بحاله"[٦٦]

أما التفصيل، فيعرفه كذلك أبو البقاء الرندي بقوله:" وهو أن يقسم الشعر بقسمين أو أكثر في مواضع متوازية من أبياته، وإذا فصل منه قسم من كل بيت عما قبله كان الباقي تام الوزن والمعنى. ويتبعك بذلك من القطع بحسب ما تقتضيه صنعة ذلك". [٦٧]

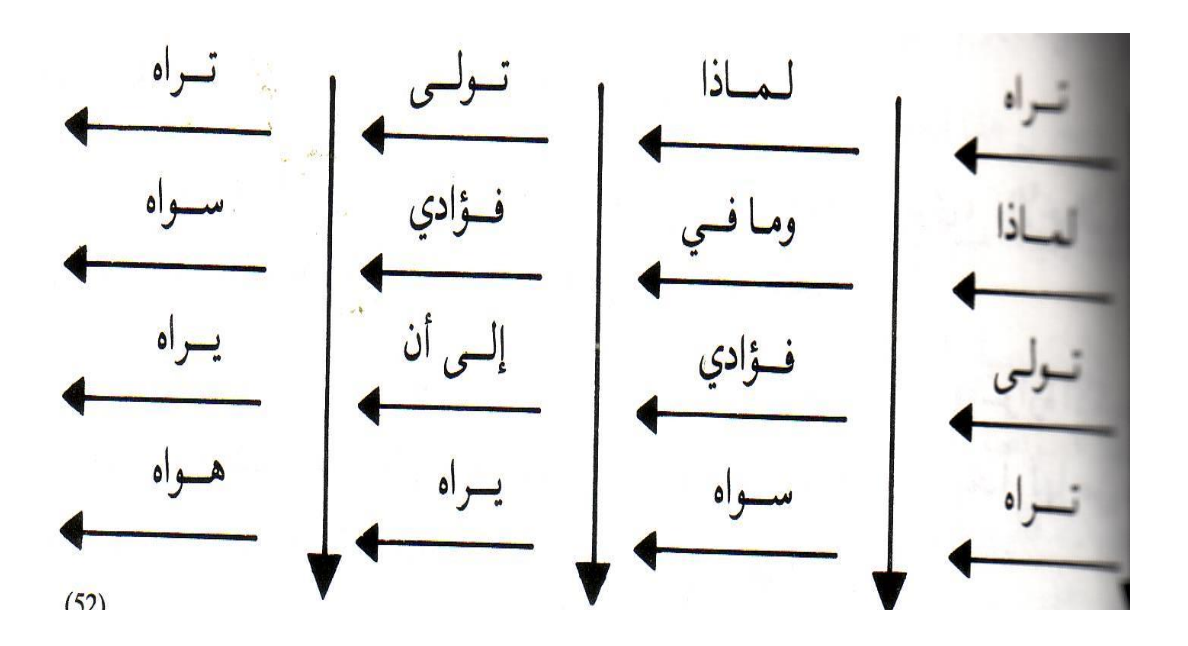
إضافة إلى هذا كله، فالقلب – حسب أبو البقاء الرندي– على ثلاثة أضرب:" أحدها قلب ترتيب ألفاظ البيت، فيستقيم وزنه ومعناه... . . ، والثاني قلب ترتيب حروف

---

[٦٦] – الرندي: نفسه، ص:٢٠٦.

[٦٧] – الرندي: **الوافي في نظم القوافي**، تحقيق الخمار الكنوني، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، ، غير منشورة، كلية الآداب، الرباط، المغرب، ١٩٧٤م.

الكلام، فيقرأ منعكسا كما يقرأ مستقيما... . والثالث ماكان نحو هذا الشكل المربع الذي صنعته، وهو يقرأ عرضا كما يقرا طولا:[68]



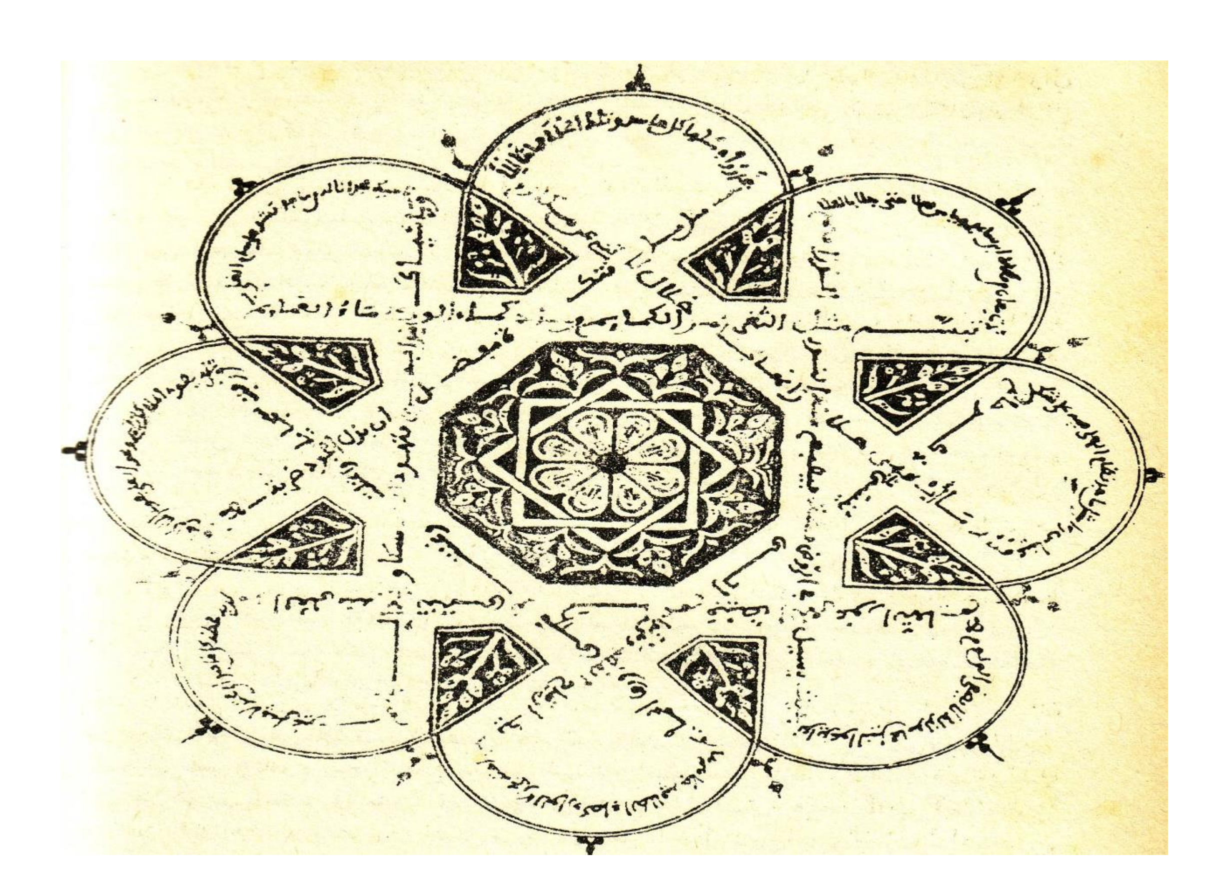
كما عرف الشعراء الأندلسيون بالتربيع والتفريع والتشجير النباتي، حيث كتبوا قصائد شعرية في شكل نخلة على سبيل الخصوص.

وإليكم نموذجا شعريا مجسما بطريقة التختيم، وهو للشاعر الأندلسي ابن قلاقس من شعراء القرن السادس الهجري:

---

[68] – ابن الرندي: نفسه، ص:١٨٨-١٩٠.





نموذج أيقوني يمثل التختيم

ومن جهة أخرى، فقد اهتم الشعراء الغربيون بالقصيدة الكونكريتية أيما اهتمام لأبعادها الرمزية والسيميائية والشعرية. وهذا الاهتمام إن دل على شيء، فإنما يدل على مدى انفتاحهم الكوني والإنساني على ثقافات عالمية، وخاصة الثقافة الإسلامية والشرقية.

ونجد القصيدة الكونكريتية جلية ومشخصة لدى الكثير من الشعراء الغربيين، ولاسيما الفرنسيين منهم كمالارمي(Mallarmé) في قصيدته (Un coup de dès n'abolira pas le hasard)، ورامبو(Rimbaud)، وبول إيلوار(Paul Eluard)، وكيوم أبولينير(Guillaume Apollinaire) في قصائده المجسمة كقصيدة (**برج إيفيل**)، وقصيدة(**الحمامة**)[٦٩] وقصيدة (**النسر**)[٧٠]. بالإضافة إلى قصائد

[69] -G.Apollinaire:**Calligrammes**, Paris, Gallimard, Coll.Poésie, 1966.

المستقبليين في إيطاليا، وتجارب القصيدة العينية في بريطانيا، والولايات المتحدة الأمريكية، والصين، واليابان.

وإليكم بعض النماذج الكونكريتية في الشعر الغربي:

Trees have roots
that keep them in the
ground. They keep them stable
if they **are** strong enough. I am no tree.
I have no roots. I have no inner strength to
keep me alive. I have reasons to **not** be a tree.
I was raised by a tree. Then I broke free. Born a
leaf. Meant to get lost in the wind. Alone and
fragile but still making my way. Sometimes
I may fall to the ground. Sometimes I
may feel like I can never
get up again.
I will always
be a leaf.
Because I
feel the need
to be **free**. Able
to blow in the wind.

قصيدة كونكريتية في شكل شجرة

size six
battered boot
supports
laces loop de loop tie tight
cushions, absorbs
burdens of worn, weary feet
through Pisgah, Nantahala, Cherokee
over Pilot, Roan, Grandfather
anxiously awaiting untrodden trails

---

[70] - G.Apollinaire: **Poems of peace and war**, translated by Anne Hyde Greet, Berkeley: university of California press, 1980.



قصيدة كونكريتية في شكل حذاء



قصيدة الحمام لأبولينير





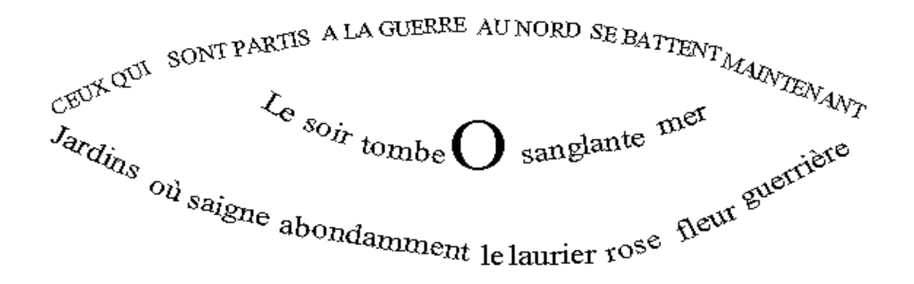
Douces figures poignardées Chères lèvres fleuries

MIA MAREYE
YETTE LORIE
ANNIE et toi MARIE
où êtes-
vous ô
jeunes filles
MAIS
près d'un
jet d'eau qui
pleure et qui prie
cette colombe s'extasie

Tous les souvenirs de naguère
O mes amis partis en guerre
Jaillissent vers le firmament
Et vos regards en l'eau dormant
Meu rent mélancolique ment
Où sont-ils Braque et Max Jacob
Derain aux yeux gris comme l'aube

?

Où sont Raynal Billy Dalize
Dont les noms se mélancolisent
Comme des pas dans une église
Où est Cremnitz qui s'engagea
Peut-être sont-ils morts déjà
De souvenirs mon âme est pleine
Le jet d'eau pleure sur ma peine



قصيدة النسر لأبولينير





قصيدة برج إيفيل لأبولينير

وإذا كان الشعر المغربي الحديث بصريا متناظر الأشطر صدرا وعجزا، ومتناسق الأبيات فضائيا بطريقة عمودية سيميترية، يتوازى فيه السواد على رقعة البياض، إلا أننا نجد بين ثنايا هذا الشعر نصا كونكريتيا للشاعر المغربي **علال بن الهاشمي الفيلالي المكناسي** الذي كتب مسرحية شعرية حوارية، في صورة إنسان مجسم له رأس وجسم ورجلان، وهي بعنوان(**الشاعر**). وبين أطراف هذا النص الدرامي أسماء الشخصيات المتحاورة، وبنية استهلالية مناصية تحدد سياق القصيدة العام والخاص.

ومن المعلوم أن هذه المسرحية الشعرية قد نشرت في مجلة(**هنا كل شيء**)، في العدد الثامن عشر (١٨)، من شهر فبراير من سنة **١٩٥٤م**.

ودونكم، إذاً، هذه القصيدة الكونكريتية التي وردت في شكل هيئة إنسان:

يسر «هنا كل شيء» أن تتوصل - مرة أخرى - من الا
عترم صاحب الامضاء بالمسرحية التالية .
اما المقدمة التي تقدم بها هذه المسرحية إلى قرائها الا
فانها لا تجد لها أحسن من اقتطاف ما جاء بصدد
في رسالة ناظمها نفسه وهو :
« إن الاوزان الشعرية التي يعتبرها الناس قيوداً تثل
والخيال اصبحت عندي اجنحة ارفرف بها إلى حيث
السامي ، والادب الممتاز ، فقد استغللتها في الشعر التم
بتوزيعها مختلفة في القصر والطول لتدل على اغراض
يستحيل ان يكون هناك شيء غيرها يدل على ما اقص
مثلا في الفصل الاول من مسرحية « ربة الشعر » يسم
زيدون اصواتاً آتية من الابعاد ، ثم تقترب منه رويدا ر
ثم تتنأى عنه قليلا قليلا ' الى ان تختفي ' وهكذا يت
الكلام قصيرا تبعا للوزن القصير ، ثم يطول تبعاً للاوزا
المتصاعدة الى ان يصل الى اطول بحر ، ثم يبدأ في التن
الى ان يصل الى اقصر وزن . وهناك اغراض ' غير ه
تدعو الى توزيع الاوزان ؛ والمهم انني الآن بدات استغل الاو
استغلالا جديدا فارسم بها هيا كل يوحيها موضوع التع
ونرجو من الذين يسمحون لانفسهم بان يوجهوا الي
يرونه نظما رغم اختلال وزنه واعرابه ان ينبههم هذا الاقت
الى قيمة الوزن في الشعر .

الشاعر ...

وسمة الشعر :

لا
تبتئس
إن الحياة
جميلة * تندى
بعطر ربيعها الفـــواح
وافتح فـــؤادك للحياة ، فـإنه
للحب ، لا لكوارث وجـراح !
اعزف على قيثارتي لحن الهوى
و رقص كمثـل البلبـــل الصداح
مـا أنـت إلا شاعـر
مـا أنت إلا شاعـر
يهدي السرور إلى القلوب

480

الشاعر

الهميني ، ياربة الشعر ، لحنا * إنني في محراب ديرك ساجـد
واجعليني نبيك الفرد ، لمـــا * صلواتي ، لم يتلها ناي ناشد
إن يفض جدولي ، وان يعشب الدر * ب بشوك ، فـإنني لك عـابد
لـم يصر بجمر البخور رمـادا * وسراج الشموع في الدير واقد
وحـلـ العبود ، فوب أوثـا * رى ، وأحيا عطر الربيع الخالد
[illegible]

اغفري ، إن [illegible] بقيثارتي الـ .. / وسمت [illegible] القنزام الخالد

واسمحي ، إن عبدت غيرك يوما
إنني في عبادتي لـك قاصـ

من يفي [illegible]
فـأفتحي للمهزوم معبدك اليـو * م ، ولقي جـراح قلب جامـد
واغفري لي ، إذا توفزت النفـ * س ، وداست قيـود تلك العقائد
فأنـا طائر ضللت عن العش * لأهـوى بشاطيء متباعـــد
إن تمدى ظل الالوهة في الار * ض ، يؤامن هذا الوجود الجامد
فار صبح المقبول [illegible] جرحه الدا * مي ، وماتت على الشفاه النشائد

زيهة الشعر

لست أدرى عـــلا م ؟ تحيـــا حزينا
تعصر القلـب حمـ ـــرة ، ثـم تشرب
فـابتهج ، واغرس الـ ـــربيع خضيــــرا
تحت أقــدام شا عــر يتعـــذب
وطيء الشوك في الـ طريـق ، فـأقصى
قـدميه ، ولـم يــزل يتـــوثب

فـابتسم للحيـاة
طـاهـرا كالصـلاة
عـاطـرا كالزهـور
في الربيـ ع الخضير
عـابـدا للجمـال
تـائهـا كالظـلال
والمنـى والخيـال

أصوات :

لا تقض عمرك يـائسا
لا تقض عمرك في النحيب
مـا أنت إلا شاعـر
يهدي السرور إلى القلوب

عـلال بن الهاشمي
الفيلالي المكناسي

علال بن الهاشمي الفيلالي .
الشاعر
مجلة « هنا كل شيء » ، عدد 18 فبراير 1954 ، ص 15 . (نثبتها مصورة)

قصيدة الشاعر لعلال بن الهاشمي الفيلالي المكناسي



ولم تظهر القصيدة الكونكريتية بالمغرب إلا بعد منتصف السبعينيات من القرن العشرين، مع مجموعة من الشعراء هم: بنسالم حميش في ديوانه(**كناش إيش تقول)**[٧١]، وديوان(**ثورة الشتاء والصيف)**[٧٢]؛وأحمد بلبداوي في دواوينه الشعرية كديوان(**سبحانك يابلدي**")[٧٣]، وديوان (**حدثنا مسلوخ الفقر وردي)**، وديوان(**هبوب الشمعدان)**[٧٤]؛ ومحمد بنيس في ديوانه الشعري(**في اتجاه صوتك العمودي**)[٧٥]، وديوان(**مواسم الشرق)**[٧٦]، و(**كتاب الحب)** [٧٧]؛ وعبد الله راجع في ديوانه(**سلاما وليشربوا البحار)**[٧٨].

وإذا كان محمد بنيس من أوائل الدارسين والنقاد الباحثين الذين تنبهوا إلى أهمية البعد البصري والمكاني في العمل الشعري، في كتابه(**ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب)**، وبالضبط في الفصل الأول، في أثناء حديثه عن بنية المكان [٧٩]، فإن الشاعر بنسالم حميش أول من كتب

---

[٧١] – بنسالم حميش: **كناش إيش تقول**، دار الأندلس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٧م.

[٧٢] – بنسالم حميش: **ثورة الشتاء والصيف**، منشورات البديل، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر بالدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٢م.

[٧٣] – أحمد بلبداوي: **سبحانك يابلدي**، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر بالدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٩م.

[٧٤] – أحمد بلبداوي: **هبوب الشمعدان**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٠م.

[٧٥] – محمد بنيس: **في اتجاه صوتك العمودي**، مطبعة الأندلس، الدر البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٩م؛ص: ٩.

[٧٦] – محمد بنيس: **موسم الشرق**، دار توبقال، مطبعة فضالة، المحمدية، الطبعة الأولى سنة١٩٨٥م.

[٧٧] – محمد بنيس: **كتاب الحب**، مطبعة فضالة، المحمدية، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥م.

[٧٨] – عبد الله راجع: **سلاما...وليشربوا البحار**، مطبعة الأندلس، البيضاء، الطبعة الأولى سنة١٩٨١م.

[٧٩] – محمد بنيس: **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**، دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٥م.





القصيدة البصرية بالمغرب - حسب تصريحاته واعترافاته الشخصية- في ديوانه(**كناش إيش تقول**) سنة ١٩٧٧م.

هذا،وقد كانت مجلة (**الثقافة الجديدة**) التي كان يترأسها مُحَمَّد بنيس، ومجلة(**البديل**) التي كان يسهر عليها بنسالم حميش وراء بروز القصيدة الكونكريتية، وانتشارها بين الشعراء المعاصرين، واتساع مداها مغاربيا وعربيا، إلى جانب بعض الصحف التقدمية آنذاك، مثل: جريدة المحرر، وجريدة الاتحاد الاشتراكي، وجريدة أنوال. وقد أرفقت هذه التجربة بصدور مجموعة من البيانات تسمى ببيانات الكتابة، كبيان الكتابة الذي كتبه مُحَمَّد بنيس، ونشره في مجلة (**الثقافة الجديدة**). [٨٠]

وقد تمثل بعض الشعراء المغاربة اللاحقين التجربة الكونكريتية، كمحمد الطوبي في ديوانه(**غواية الأكاسيا**) [٨١]، ووفاء العمراني في ديوانها(**حين لابيت...**)[٨٢]...

وقد بلغت العلاقة بين الشعر والتشكيل أوجها في الكتاب المشترك الذي أنجزه الشاعر المغربي حسن نجمي والفنان التشكيلي مُحَمَّد القاسمي بعنوان(**الرياح البنية**). [٨٣]

و المعلوم لدى الباحثين والدارسين والنقاد أن التجربة الكونكريتية لم تقتصر على شعراء المغرب فقط، بل هناك محاولات لشعراء عرب معاصرين حداثيين، كالشاعر التونسي

---

[٨٠] - مُحَمَّد بنيس: (بيان الكتابة)، **مجلة الثقافة الجديدة**، المغرب، العدد:١٩، سنة ١٩٨١م؛ وانظر كذلك: **حداثة السؤال**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة١٩٨٥م.

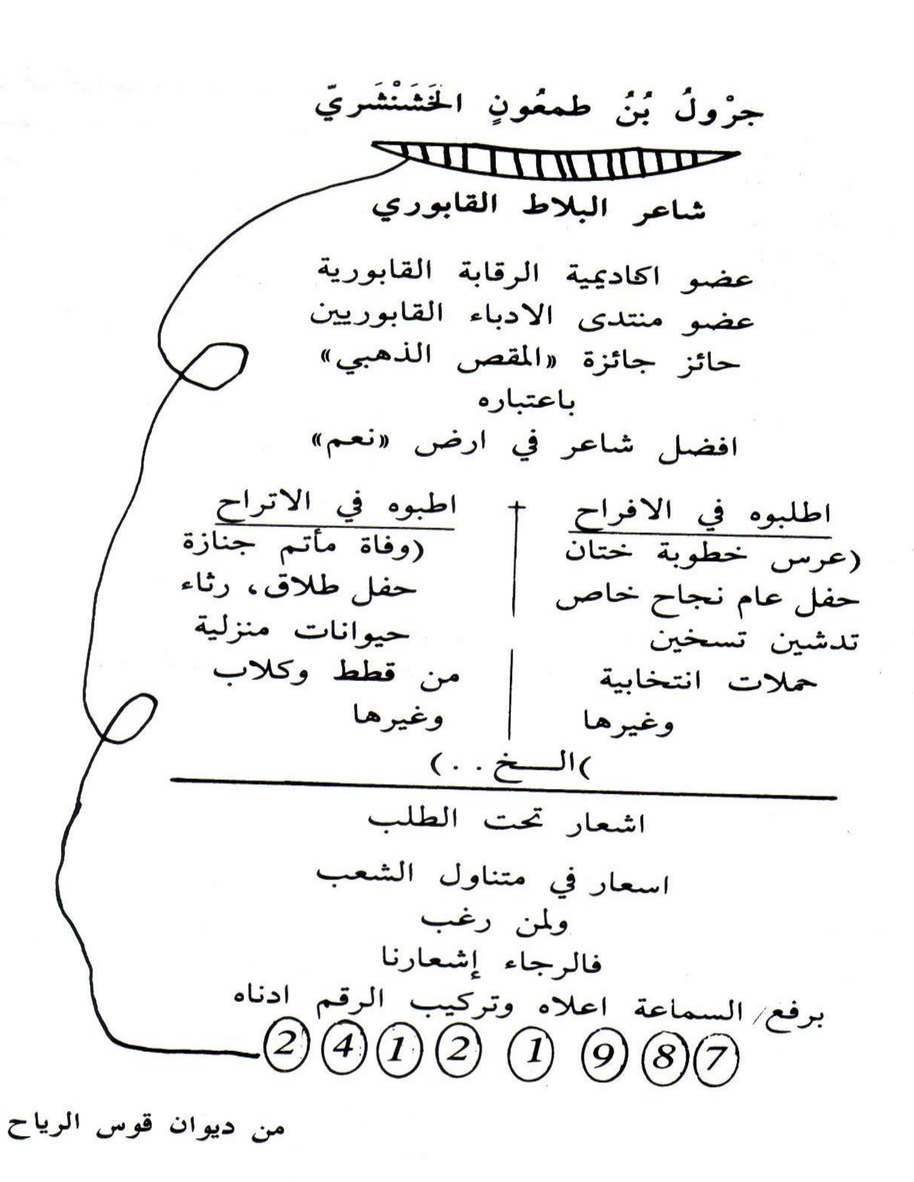
[٨١] - مُحَمَّد الطوبي: **غواية الأكاسيا**، مطبعة البوكيلي، القنيطرة، الطبعة الأولى سنة٢٠٠٧م.

[٨٢] - وفاء العمراني: **حين لابيت...**، مطبعة البوكيلي، القنيطرة، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٧م.

[٨٣] - حسن نجمي/ مُحَمَّد القاسمي: **الرياح البنية**، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى ١٩٩٣م.



منصف المزغني الذي كتب ديوانا شعريا سنة ١٩٨٨م بعنوان(**قوس الرياح**)، ضمنه قصائد كاليغرافية وبصرية مثل قصيدة(**جرول بن طمعون الخشنشري**)[٨٤]



من ديوان قوس الرياح

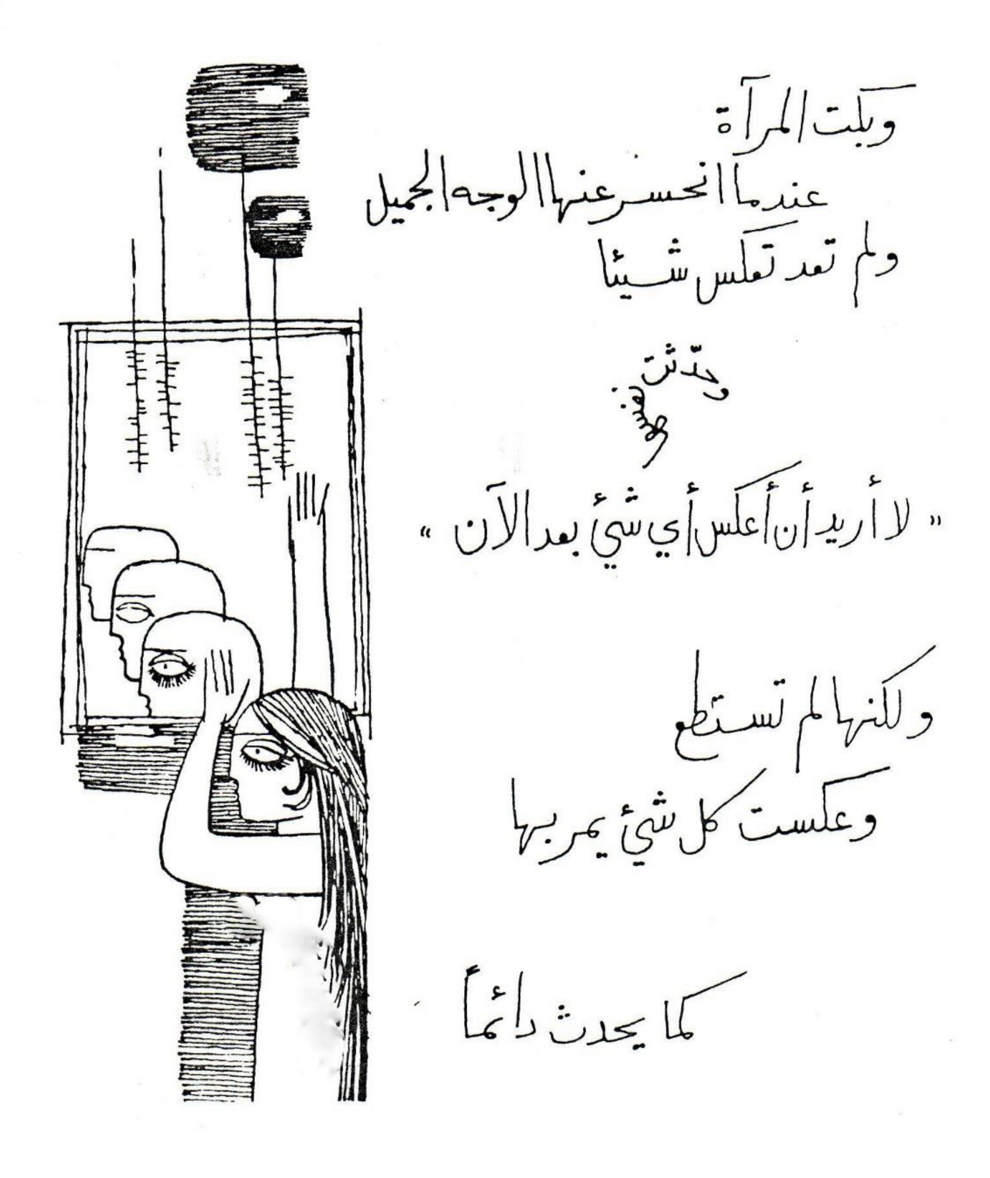
كما كتب شعراء الشام من سوريا ولبنان قصائد شعرية كونكريتية، واحتضنتها مجلات حداثية، كمجلة (**الآداب**) البيروتية، ومجلة(**شعر**)، ومجلة (**مواقف**).

---

٨٤ – مُحَمَّد العمري وآخرون: (الشاعر والقصيدة: حوار مع الشاعر التونسي منصف المزغني)، **مجلة دراسات أدبية سيميائية لسانية**، المغرب، العدد: ٥، ١٩٩١م، ص:١٣١.

ومن أهم الشعراء الكونكريتيين العرب المعاصرين الذين ارتبطوا بالقصيدة الكونكريتية أو البصرية أو الحروفية أو الخطية الشاعر الحداثي أدونيس، وعبد القادر أرناؤوط ونذير نبعه في قصيدتيهما: (**الموت طفل أعمى**)، و(**بكت المرآة**)، وصادق الصائغ في قصيدته:(**هذا قبر المرحوم**):

٩٤ عبد القادر ارناؤوط ، نذير نبعه



عبد القادر ارناؤوط ، نذير نبعه

الموت طفل أعمى

الموت طفل أعمى
يحب اللعب مع الأطفال الآخرين
ولكنه حزين
لأن الأطفال يكرهونه
والأمهات يطردنه من الحي



حسناً ، فأنا الرجلُ المقتولُ الغـــولُ
الخطـــأ المنقول اقول وخفاشُ الليلِ
عباءة شعبي ، هذا الليـــل توسلت له :
قلت ستخرج من جسدي العـــربات
مـــع الاشباحِ وترحل عبر الصحراء
الى سيناءَ ، ستخرج منه الاقطـــار
وترقـــص شارلستونَ وتوسلتُ
له : ما أنت ســـوى أنتَ

وما جسدي المقتول سوى ردهة موتٍ ومؤسسة تجتمع الأيام به ، تشرب قهوتهـــا تتعـــارف ، تعرف مرسوم الاتيكيت تقول اقدم نفسي : ـ داعيك مثانة خنزير ـ وأنا أعمدة التلغرافِ ـ : وداعيـــك حقول الاقطاعي ـ : حسناً ، وأنا كتب الجامع الملوءة بالاخطاء واكتب شعراً شعبياً للاطفالِ واشياء شيقة اخرى ، لا الـــكسون ولا (كركة) هذا العصر ولا كل مناشفة العالم يمكنهم تعريف اسامي لأني فيهم ولأن عباءتهم وطني ، فرجـــاءً غطـــوا جسدي ، غطوه فنحن شماع واحدٌ :

[ده زه ده زه ده زه ٥٩ / عامة.
تكون المرأة شريفة عندما تنام
مع زوجها ومعي فقـــط . دعاباتي
في الهدف وفي اسفله . لم اربح امرأة
الا وكنت متنوعاً بين فخذيها . لقد
كنت محطماً في الخدمة العسكرية ،
الا ترون ؟ وناجحاً في الحب ،ناجحاً .
وانا الآن مكلف بالتصريح وبأن أقول ما
أقول بمحض ارادتي وبدون تعذيب]

أقول لـــكم : كل ما قلتـــه سابق
للأوان ، لقد زوروني وكان لصوتي جمـــال
الفجيعهْ ، وقالوا لدينا شهود ومستمسكات وإمرأة
الجـــنرال ومستنـــد المحكـــةْ . وفي الليـــل
كنـــت وحيـــداً أجـــوب الشـــوارع في كوستريكو
وأسأل : اين المراحيضُ يا مدموزيلُ واسمع صوتاً يغني : تبول
الحقيقة في ثوبها ، ترتخي فوق عشب العراق وُتسعف بالبنسلين ،
وتسمع فرقعة عابره . وفي الليل كنت مريضاً واسمع صوتاً حزيناً : ـ
ولكنني مدموزيلُ بريءٌ ، انا فئة برجوازية ، عشرة تقبـــل
الانقسام على عشرة ، ربما ... انني ... انما ... ربما رجل ارق يقظ
في ملاكي ، اجوب الشوارع في كوستريكو وادعو الجميع الى
اليقظهْ . وفي الليل كنت وحيداً ومنتشراً كالغباني وفوق
الغصون نزفت اعترافي الاخير : [وحدها الثورة المشرِهْ ،
بين افخاذ شعبي بريئهْ . واطفـــاله وحدهم اصدقـــائي .]

صادق الصائغ (بغداد)



المبحث الثالث: مرحلة الوسيط الصوتي

عرف الأدب الغربي، منذ الخمسينيات من القرن الماضي، الأدب الصوتي والقصيدة الصوتية (La poésie sonore). ويعني هذا أن المبدع كان يرفق نصه الإبداعي الأدبي والفني والجمالي بالصوت، بتسجيله في أشرطة وأقراص، أو الحفاظ عليه بواسطة جهاز التسجيل الصوتي (Magnétophone).

وبهذا، انتقلت القصيدة الشعرية من طابعها الشفوي والبصري إلى طابعها الصوتي المسجل، ولاسيما مع الشاعر إيسيدور إيسو (Isidore Isou)، فقد نشر عمله الإبداعي سنة ١٩٥٣م صوتا أو تصويتا دون استعمال الكتابة. وبهذا، يكون هذا المبدع أول من تبنى هذه الطريقة في الإبداع. وقد انتقده جيرار دوفرين (Gérard Dufrêne) كثيرا فيما يخص هذا الوسيط التسجيلي، وعاب عليه هذه الطريقة الشفوية الصوتية.

ويمكن الحديث عن مبدعين آخرين اختاروا القصيدة الصوتية، كالشاعر الفرنسي بيرنار هيدسيك (Bernard Heidsieck) الذي صدرت له قصيدة شعرية بالصوت سنة ١٩٥٥م، وهنيري شوبان (Henry Chopin) الذي أذاع قصيدة صوتية سنة ١٩٥٧م، ضمن ما يسمى بالقصائد المسموعة. ولا ننسى الشاعر الدادائي كورت شويتيرز (Kurt Schwitters).

ويعني هذا أن القصيدة الصوتية، أو القصيدة المسموعة، هي أول حركة شعرية أدبية في الغرب تستعمل الأدوات التكنولوجية في إنتاج النصوص الفنية والجمالية والإبداعية، باستخدام الفيديو، أو الأقراص المدمجة، أو الأشرطة المسجلة، أو أجهزة التسجيل الصوتي،

أو الشاشة البصرية[٨٥]. وهذا ما جعل القصيدة الصوتية المسموعة تندمج في القصيدة الرقمية ابتداء من سنوات الثمانين من القرن الماضي. بمعنى آخر، أن القصيدة الرقمية استعملت الآليات نفسها التي استخدمتها القصيدة الصوتية المسموعة كالعنصر الصوتي، والعنصر الموسيقي. وقد اقتربت القصيدة الصوتية المسموعة من قصيدة الحركة، أو من القصيدة المشهدية (**Poésie action**)[٨٦]الرقمية.

ومن هنا، تعد القصيدة الصوتية المسموعة - التي تشتغل على الوسيط الصوتي- بداية حقيقية وفعلية قد مهدت لظهور القصيدة الرقمية بصفة خاصة، والأدب الرقمي بصفة عامة.

أما فيما يخص الحقل الثقافي العربي، فقد عرف بدوره القصيدة الصوتية المسموعة، كما يبدو ذلك واضحا لدى الشاعرة لمى دلبح، والشاعر مُحَمَّد الشموتي، والشاعر العراقي سرگون بولص، والشاعر الفلسطيني ماهر رجا، والشاعر المغربي الوديع الآسفي، والشاعرة الفواغي القاسمي...

---

85 -Eduardo Kac: **Media Poetry**: **an International Anthology**, (ed.), Bristol (UK)&Chicago, 2007.

86-Jean-Pierre Bobillot, Bernard Heidsieck:**Poésie action**, Paris, 1996. A la Bpi, niveau 3, 840 "19" HEID 5 BO.

والشيء نفسه، عرفته القصيدة الأمازيغية بمنطقة الريف، فقد استعان مجموعة من شعراء منطقة الريف بالأجهزة التقنية الحديثة في عملية التسجيل الصوتي، كما فعل سلام السمغيني، وكريم كنوف، وميلود اليبراقي، ونجيب الزوهري... [٨٧]

المبحث الرابع: مرحلة الوسيط الإعلامي أو الرقمي

ظهر الأدب الرقمي (La littérature numérique) مع ظهور الإعلاميات أو الحاسوب الإلكتروني. ويعني هذا أن الأدب الرقمي هو الذي يوظف التقنيات الإعلامية والتكنولوجية المتقدمة. وقد ظهر هذا الأدب في منتصف القرن العشرين، وبالضبط في سنوات الخمسين. وقد تحدث بوري فيان (Boris Vian) عن الشاعر الروبوتي (robot-poète) الذي يكتب الشعر ويبدعه قبل الخمسينيات. وكان هذا الحلم الأسطوري تعبيرا عن رغبة جماعية جامحة من أجل إيجاد أدب رقمي أو سبيرنيتيقي أو روبوتي[٨٨]. ومن هنا، بدأ التفكير في تحويل الأدب إلى آلة مبرجمة أو مبدعة، على الرغم من السؤال الجوهري الشائك: هل يمكن قبول إبداع شعري إنساني يقوم على العواطف والأحاسيس والمشاعر في صيغة آلية وإلكترونية ورقمية؟ وهل يمكن قبول وظيفة الرقمنة في الإبداع الإنساني، بعد أن كانت الوظيفة الشعرية هي المهيمنة على النص الإبداعي؟

ومن هنا، فقد أثار الشعر الروبوتي جدلا كبيرا في مسار تطور الأدب المعاصر، وبالضبط في أواخر القرن العشرين وبدايات الألفية الثالثة.

---

[٨٧]- انظر: جميل حمداوي: **الشعر الأمازيغي في منطقة الريف، أنطولوجيا وببليوغرافيا**، منشورات دار الريف للنشر والتوزيع، طبع رباط نيت، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٣م.

[88] - AARSETH, Espen, **Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997

وبعد أن كان الأدب معنيا بقضاياه الإبداعية الداخلية، أصبح منشغلا، مع الأدب الرقمي، بقضايا خارجية تقنية تهتم بعلاقة النص بالشاشة. ومن ثم، لم يعد للكاتب أو القارئ أي دور مهم في تشكيل الأدب الرقمي، بل أصبحت الآلة هي المبدعة الحقيقية التي تخلق العوالم التخييلية الرقمية الممكنة، وأصبحنا نتحدث عن كاتب رقمي، ونص رقمي، ومتلق رقمي، وعوالم تخييلية رقمية، والوظيفة الرقمية أو وظيفة الرقمنة. وبعد ذلك، أضحى النص الأدبي خاضعا للوظيفتين: الشعرية والرقمية، حيث يتداخل فيه ماهو إنساني وماهو آلي إلى الحد الذي أصبحنا فيه نتحدث عن النص المترابط أو المتشعب(Hypertext).

ومن ثم، فليس هناك قطيعة بين الأدب الكلاسيكي والأدب الرقمي على مستوى سؤال الأدبية، إلا أن المبدع المعاصر قد استعان بالآلة في برمجة نصوصه الأدبية، وتوليد إبداعاته الفنية والجمالية. وينبغي أن نعرف أن المبدعين الحداثيين قد تمردوا عن النص الأدبي المكتوب، بمواصفاته الكلاسيكية، منذ بداية القرن العشرين، عندما بدأوا يكتبون نصوصا تشكيلية، أو لوحات بصرية ملموسة، أو قصائد كونكريتية مرئية، أو كانوا يصدرون نصوصهم منحوتة على الحجر أو الخشب أو أوراق النبات، ويستعينون في ذلك بالنقش والزخارف والأشياء المتنوعة. وقد استعانوا في ذلك أيضا بوسائل الاتصال الحديثة المعروفة، كالمسجلة، والصورة، والداتا شاو، والفيديو، والتلفزة، والسينما، والأقراص المدمجة... أي: استعملوا آليات مختلفة في تبئير الخط والكتابة والصوت والكلمات والجمل.

ويعني هذا كله أن الأدب قد انتقل من الكتابة البيانية من جهة أولى، والكتابة الكونكريتية من جهة ثانية، إلى الأدب الرقمي من جهة ثالثة، بعد أن تطور الوسيط الإعلامي باكتشاف الكومبيوتر والحاسوب الرقمي.

وقد انتشر الأدب الرقمي مع ظهور الإنترنيت والويب والحاسوب منذ الخمسينيات من القرن الماضي. وترتب على ذلك أن ظهر إبداع جديد، وتقبل قرائي جديد، ونشر جديد، وتقويم تفاعلي جديد، وبحث عن المعلومات بطرائق جديدة وسريعة، من خلال الإبحار في شبكة الإنترنيت، وتصفح شبكة غوغول(Google)...

وعليه، يعد فانوفار بوش (Vannevar Bush) المهد الحقيقي للأدب الرقمي منذ سنة ١٩٤٥م، عندما نشر مقالا عنوانه (**كيف نفكر؟**)، طرح فيه تصورا إعلاميا يتعلق بالنص المترابط أو المتشعب. وفي سنة ١٩٥٩م، نشر ثيو لوتز (Théo Lutz)، في مجلة أوجينبليك (Théo Lutz)، بمدينة شتوتغارت الألمانية، قصائد شعرية مولدة عن طريق الحاسوب الرقمي[٨٩].

وما بين ١٩٦١و١٩٦٣م، نشر ناني باليستريني (Nanni Balestrini) قصائه الشعرية على آلة (IBM). كما نشر رايمون كوينو (Raymond Queneau)، بطريقة رقمية، مجموعته الشعرية (**مائة ألف مليار من الأشعار**).

ويعد فضاء الحرب (Space War) لستيف راسل (Steve Russel) اللعبة الحاسوبية الأولى في عصرنا هذا، أو ما يسمى أيضا بالألعاب الإلكترونية.

وفي سنة ١٩٦٣م، نشر دوغلاس إنجيلبرت (Douglas Engelbart) مقالا يعرض فيه تصوره حول النص المترابط أو المتشعب (L'hypertexte).

[89] – Voir jean Clément: **Ecritures Hypertextuelles**, Université Paris8.



وفي سنة ١٩٦٤م، نشر جان بودو (Jean Baudot) نصوصا رقمية حاسوبية بعنوان (**آلة الكتابة)** بمطابع اليوم، بمونتريال بكندا.

هذا، ويعد تيودور هولم نيلسون (Theodor Holm Nelson) أول من استخدم مصطلح الأدب المترابط أو المتشعب (Hypertext). وقد طرح مع أندرييس فان دام (Andries Van Dam) أول نظام ترابطي يسمى ب(FRESS)، بجامعة براون (Brown university). وقد أطلق أيضا مشروع كسانادو(Xanadu)، وهو عبارة عن جهاز ترابطي للتوثيق والأرشفة وتخزين المعلومات والمعطيات والبيانات التي تظهر عبر روابط الشبكة. وقد كتب كذلك نصين ينتميان إلى النص المترابط.

وفي سنة ١٩٦٦م، نشرت رواية رقمية ترابطية لخوليو كورتزار(Julio Cortazar) بعنوان (لعبة الحجلة/Marelles). وقد نشر دون وودز (Don Woods)، سنة ١٩٧٦م، ألعاب المغامرات النصية وفق متطلبات الحاسوب.

وكذلك، نشرت جماعة أوليبو (l'OULIPO)، ما بين ١٩٧٧و١٩٩٠م، مجموعة من الألعاب النصية ذات البعد الرقمي والحاسوبي.

أما جماعة ألامو (l'ALAMO)، فقد كان هدفها، منذ سنة ١٩٨١م، تنظيم ورشات حول علاقة الأدب بالحاسوب. وفي سنة ١٩٨٢م، ظهر كتاب بعنوان (**الأدب الآلي/ Literary Machines**).

ويعد العدد (٩٥) من مجلة (**الحركة الشعرية / Action poétique**) الصادرة سنة ١٩٨٤م خير من يعبر عن التوجه الرقمي لجماعة ألامو.





وفي الوقت نفسه، يمكن الحديث عن ميكايل جويس (Michael Joyce) وجاي بولتر(Jay Bolter)اللذين اشتغلا كثيرا على الحاسوب وبرنامج النص المترابط في مختبر الذكاء الاصطناعي بجامعة يال(L'université de Yale).

وبعد ذلك، ظهرت إلى الوجود طابعة جديدة تسمى بآلة الماكينتوش (Macintosh) أشرفت عليها شركة آبل (Apple)، وقد ساعدت ويليام جيبسون (William Gibson) على نشر نصوصه الروائية التي تندرج ضمن جنس التخييل العلمي. وقد سخرت مجلة تيم (TEM)عدديها الثالث والرابع لموضوع (**الكتابة وعلاقتها بالحاسوب**).

وفي سنة ١٩٨٥م، عرض، بمركز جورج بومبيدو(Centre Georges Pompidou) بفرنسا، معرض للفنون الافتراضية؛ حيث قدم فيه جان بيير بالب (Jean-Pierre Balpe) كل منتجاته الرقمية والحاسوبية. وفي هذه الفترة بالذات، ظهرت مجموعة من المجلات والصحف التي تعنى بالأدب الرقمي والآلي تنظيرا وتطبيقا.

و نشرت مجموعة من النصوص الأدبية الرقمية والحاسوبية، مابين ١٩٨٦ و١٩٩٠م، بعد ظهور النص المترابط (d'Hypercard) مع شركة آبل (Apple) سنة١٩٨٧م. وقد وقع هذه النصوص كل من: جودي مالوي (Judy Malloy)، ومارك بريشتاين (Mark Berstein)، وميكايل جويس(Michael Joyce)، وجان بيير بالب(Jean-Pierre Balpe)، وجورج لانداو (George Landow)، وأماندا كودناوث(Amanda Goodenough).



ومن جهة أخرى، تشكلت مجموعة (L. A. I. R. E) سنة ١٩٨٨م التي تهتم كثيرا بالكتابة الرقمية والحاسوبية. ومن أهم أعضائها: كلود ميار(Claude Maillard)، وتيبور باب(Tibor Papp)، وفريديريك دي فيلاي(Frédéric de Velay)، وجان ماري دوتي (Jean-Marie Dutey)، وفيليب بوتز (Philippe Bootz).

وقد ظهرت مجلة ألير (ALIRE) سنة ١٩٨٩م تعنى بالكتابة الرقمية والإلكترونية، ويشرف عليها فيليب بوتز.

أضف إلى ذلك فقد انعقدت ندوة بباريس الخامسة بعنوان (**النص والحاسوب**) سنة ١٩٩٠م، بإشراف: جاك أنيس(Jacques Anis) وجان لوي لوبراف(Jean-Louis Lebrave). وفي الوقت نفسه، نشر ألان فويلمان (Alain Vuillemin) كتاب (**الأدب والإعلاميات عند شامبيون سلاتكين / Champion-Slatkine**).

وبعد ذلك، اخترع الويب من قبل تيم بيرنيرس لي (Tim Berners-Lee)ما بين ١٩٠٠و١٩٩١م. ثم كثرت الندوات الجامعية التي اهتمت بعلاقة الأدب بالحاسوب والإعلاميات، وخاصة ندوة جامعة ليل الثالثة سنة ١٩٩٣م، وندوة جامعة باريس السابعة سنة ١٩٩٤م. ثم، توالت الكتابات الإلكترونية والرقمية المتابعة مع دافيد بولتر(David Bolter)، وفرانسوا كولون (François Coulon) وفرانك دوفور (Frank Dufour)، وجاكوبو بابوني شيلينجي (Jacopo Baboni-Shilingi)،وموريس رينيو (Maurice Regnaut) صاحب أول مسرحية تفاعلية إنترنيتية.



هذه نظرة مختصرة وموجزة إلى أهم الوسائط التي عرفها الأدب الغربي من جهة، والأدب العربي من جهة أخرى. وقد أجملناها تاريخيا في الأدب ذي الوسيط البياني، والأدب ذي الوسيط الطباعي، والأدب ذي الوسيط الصوتي والسمعي، والأدب ذي الوسيط الرقمي والإلكتروني.



الفصل الثالث

الأدب الرقمي في العالمين: الغربي والعربـي

لقد نشط الأدب الرقمي، أو الأدب التفاعلي، كثيرا في الحقلين الثقافيين الغربي والعربي على حد سواء، وقد ارتبطا معا بالوسيط الإعلامي رقمنة وحوسبة وتحكما وتوليدا وبرمجة وتقنية وهندسة. وقد عرف الأدب الرقمي أيضا امتدادات واسعة على مستوى التقبل والتلقي والرصد والتفاعل في هذين الحقلين معا، فأصبحنا نتحدث عن أربعة مرتكزات كبرى يقوم عليها الأدب الرقمي هي: المبدع، والنص، والمتلقي، والحاسوب. لكن السؤال الجوهري الذي نود طرحه هو: ما وضع الأدب الرقمي في الحقلين الثقافيين الغربي والعربي إبداعا ونقدا ونظرية وتطبيقا؟ هذا ما سوف نتعرف إليه في هذين المبحثين:

المبحث الأول: الأدب الرقمي في الحقل الثقافي الغربي

يعد الحقل الثقافي الغربي سباقا إلى استعمال الوسيط الرقمي في الكتابة الأدبية والإبداعية نظرية وتطبيقا، وخاصة في الولايات المتحدة الأمريكية، وكندا، وفرنسا، وبريطانيا، وألمانيا...

المطلب الأول: الإبـداع الرقمـي

لم يظهر الأدب الرقمي إلا عندما اجتمع الفن مع الإعلاميات إبان سنوات الخمسين من القرن الماضي. ومن تلك الفترة إلى يومنا هذا، ظهرت أشكال وأنواع عدة من الأدب الرقمي. ويمكن القول: إن الأدب الرقمي قد ظهر قبل أن يظهر الحاسوب، فقد ارتبط بوسائط تقنية أخرى، كالشريط، والفيلم، والسينما، والتلفزة، والهاتف... ومن ثم، كان

الحديث عن القصيدة الصوتية المسموعة، والقصيدة الكونكريتية، والقصيدة التشكيلية المجسمة،... إلخ

وإذا كان الأدب الرقمي قد عرف ازدهاره وتقدمه وانتشاره في الولايات المتحدة الأمريكية وكندا، فإن الأدب الرقمي الفرانكفوني مازال فتيا في بداياته الأولى.

وعلينا أن نثبت – أولا– أن الأدب الرقمي هو الذي يشتغل على الأدب من جهة، والحاسوب والإعلاميات من جهة أخرى. ومن ثم، يتميز الأدب الرقمي بغياب النصية والخطية، كما يبدو ذلك واضحا في مؤلفات رواد الكتابة الرقمية، أمثال: مالارمي(Mallarmé)، وكيوم أبولينير(Apollinaire)[٩٠]، ورايمون كوينو (Queneau) [٩١]، والكندي جوي روبير (Guy Robert) [٩٢]، وجان كليمون (Jean Clément)، وبول فاليري (Valéry)[٩٣]...

وهنا، يمكن التمييز بين مجموعة من المراحل التي عرفها الأدب الرقمي: مرحلة التأسيس مابين سنوات الخمسين والسبعين، ومرحلة التأسيس في سنوات الثمانين والتسعين، ومرحلة التجريب والازدهار والانتعاش في سنوات الألفية الثالثة.

---

[90] -Apollinaire, Guillaume. 1965. **Oeuvres complètes**, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade

[91] -Queneau, Raymond. 1961. **Cent mille milliards de poèmes**. Paris: Gallimard

[92] -Guy Robert a fondé en 1964 le Musée d'art contemporain de Montréal.

[93] -Valéry, Paul. 1957. «Variété» dans Œuvres I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard.

هذا، ويعد تيبور الأب (Tibor Papp) أول من أنتج نصا رقميا بالمفهوم الحقيقي للأدب الرقمي، فقد شارك في مهرجان (Polyphonix 9) سنة ١٩٨٥م، فقد عرض قصيدته الشعرية الأولى **(أغلى ساعات الحاسوب)** في عشر شاشات. وقد عدت هذه القصيدة أول نص متحرك رقميا؛ لأن المبدع زاوج بين الإيقاع الزمني، والتحريك المبرمج الديناميكي، واستعمال الوسيط الرقمي، مع توظيف اللوغاريتمية التأليفية، ومزج ذلك كله بالصوت والصورة والحركة، والارتكان إلى القراءة التفاعلية في الوقت ذاته.

أما فيما يخص التخييل السردي، فقد بدأ أول نص رقمي مع مايكل جويس (Michael Joyce) في الولايات المتحدة الأمريكية في السنة نفسها التي ظهرت فيها أول قصيدة شعرية رقمية (١٩٨٥م)، فقد برمج المبدع نصه السردي (قصة الظهيرة / **Afternoon a Story**)، وفق برنامج آلي يسمى بالفضاء السردي (Storyspace) الذي اخترعه مارك برينشتاين (Mark Bernstein). ولم تصدر نسخته الأصلية الأولى إلا في سنة ١٩٨٧م.

وقد ساهم برنامج **(الإعلاميات للجميع)** الذي أطلقته الحكومة الفرنسية سنة ١٩٨٥م في تقريب الإعلاميات الرقمية من المدرسين والمنظمات الثقافية؛ مما ساعد على التفكير في إبداع أدب رقمي.

وقد ازداد الأدب الرقمي انتشارا في الحقل الثقافي الغربي منذ منتصف سنوات التسعين من القرن العشرين، بالمزج بين ما هو أدبي وما هو تقني وآلي.

ومع انتشار الإنترنيت المنزلي(Minitel) المجاني في فرنسا منذ سنة ١٩٨٣م[٩٤]، من قبل شركة فرانس تيليكوم (France Telecom)، ازداد إقبال المواطنين الفرنسيين على الإنترنيت ومختلف الوسائط الرقمية، ووصل عدده المشاركين إلى خمسة وعشرين(٢٥) مليون مستعمل سنة ٢٠٠٠م. وقد انتشر هذا النوع من الخدمات الرقمية أيضا في دولة البرازيل. وقد ساعد هذا كله على الانتقال إلى المرحلة الثانية من الأدب الرقمي إبان منتصف التسعينيات وبداية الألفية الثالثة، بعد المرحلة الأولى التي رافقت سنوات الستين والسبعين والثمانين من القرن الماضي.

وهكذا، نجد في البرازيل اهتماما كبيرا بالأدب الرقمي، وخاصة مع إدواردو كاك (Eduardo Kac) الذي نشر أولى إصدارته الأدبية الرقمية. وينطبق الشيء نفسه على فرنسا، فقد ساهم كل من أورلان وفردريك دوفلاي (Orlan et Frédéric Develay)، سنة ١٩٨٥م، في إصدار مجلة تعنى بالأدب الرقمي، تسمى بمجلة (الفن السامي/*Art access*)، وقد توقفت سنة ١٩٨٦م. وقد جمعت هذه المجلة مجموعة من الشعراء الرقميين الذين كونوا جماعة (L. A. I. R. E) سنة ١٩٨٨م. وقد شارك في هذه المجلة كل من: جان بيير بالب (Jean-Pierre Balpe)، وفيليب بوتز (Philippe Bootz)، وتيبور الأب(Tibor Papp)...

٩٤- المكالمات فقط هي المدفوعة من قبل المواطنين.



وقد ساهمت جماعة الأوليبو (L'OULIPO)[95] التي أسسها الشاعر رايمون كينو (Raymond Queneau) والرياضي فرانسوا ليوني (François le Lyonnais)، بمدينة باريس سنة ١٩٦٠م، في تزويد المبدعين بمجموعة من القواعد الشكلية والرقمية لإبداع نصوصهم الأدبية، مع الاستعانة بالمعطيات الرياضية والأشكال التأليفية، وقد تجمع حول هذه المجموعة عدد من الكتاب والشعراء، كجورج بيريك (Georges Pérec) وجاك روبو (Jacques Roubaud). وقد نشطت هذه الجماعة في العديد من الدول الغربية كالولايات المتحدة الأمريكية، وهولندة، وغيرها من الدول الأوروبية الأخرى...

ولم تعن جماعة الأوليبو بالبرمجة الإعلامية في توليد النصوص الأدبية، بل استعملت اللغة الإعلامية على أساس أنها ضغط وإكراه وضرورة ليس إلا. وقد ساهم نويل أرنول (Noël Arnaud)[96] في تطوير الكتابة الرقمية منذ ١٩٦٨م. وقد انتعشت هذه الجمعية لمدة خمسين سنة.

ومن جهة أخرى، يمكن القول بأن تيو لوتز (Théo Lutz)؛ تليمذ ماكس بينس(Max Bense)، أول من كتب مقالا رقميا في مجلة أوجينبليك

---

[95] - **Anthologie de l'OuLiPo**, Marcel Bénabou & Paul Fournel (coord.), Paris, 2009. A la Bpi, niveau 3, 840 "19" OULI 3 Poétique de l'Oulipo.

[96] - Marc Laprand, Amsterdam, 2004 "Algol", Noël Arnaud, **Temps mêlés n° 93-95**, 1968.

(Augenblick) سنة ١٩٥٩م[٩٧]، وقد استعمل في ذلك برنامجا رقميا، حيث اختار مجموعة من النصوص بعنوان (Stochastische Texte)، مصنوعة بتقنية اللوغاريتم. ومن هنا، عد ما قام به هذا الكاتب بداية للقصيدة الرقمية، وبداية للأدب الرقمي. والشيء نفسه قام به كريستوفر ستراشي(Christopher Strachey).

وقد ساعد الإعلامي الأمريكي إيان سوميرفيلد (Ian Sommerfeld) الشاعر بريون جيزان (Brion Gysin) على إصدار قصيدته الرقمية المسموعة بعنوان (أنا الذي أنا / **I am that I am**).

وما بين ٢٠٠٣و٢٠٠٧م، ظهرت بفرنسا مجموعة (العابر الملاحظ) (Transitoire Observable)[٩٨] التي تتكون من فيليب بوتز (Philippe Bootz)، وتيبور الأب (Tibor Papp)، وألكسندر غربان (Alexandre Gherban)، وقد ساهمت في إرساء الأدب الرقمي وإثرائه بنية ودلالة ومقصدية.

وقد أصبحت هذه المجموعة منتشرة في العالم، بعد مشاركتها في مهرجان الشعر بمورغانتاون (Morgantown)، وقد انضم إليهم كثير من الكتاب، أمثال: جان بيير بالب(Jean-Pierre Balpe)، وبارتيك بوركو (Patrick Burgaud)، ولوس

[97] -Theo Lutz:"Stochastische Texte", **Augenblick** 4, H. 1, S. 3-9, 1959.

[98] -Philippe Bootz:"vers de nouvelles formes en poésie numérique programmée ?", **Rilune n°5: littératures numériques en Europe, état de l'art**, juillet 2006 ; Philippe Bootz:"Transitoire Observable, a Laboratory for Emergent Programmed Art", **dichtung-digital**, 2005.



غلازيير(Loss Glazier)، وويلتون أزيفيدو (Wilton Azevedo). وكان همهم الوحيد هو كيفية تطوير الكتابة الإبداعية وفق ماهو رقمي وآلي وتقني.

ويمكن الحديث كذلك عن كتابة رقمية جماعية مشتركة كتلك التي أنجزها مجموعة من الكتاب الرقميين، ضمن كتاب مشترك عنوانه (***WC Field***) سنة ٢٠٠١م، بإشراف كسافيي مالبريل(Xavier Malbreil)[٩٩]، مستعينين بالإنترنيت. وقد نشر هذا الكتاب على موقع(www. e-critures. org).

المطلب الثاني: الدراسات النظرية والنقدية

ثمة مجموعة من الباحثين والدارسين الذين اهتموا بالأدب الرقمي، في الحقل الثقافي الغربي، نظريا وتطبيقيا، جزئيا أو كليا، من هؤلاء بوشاردون (Bouchardon, S.) الذي اهتم كثيرا بدراسة السرد التفاعلي إلى درجة أنه قارب مائة نص رقمي كما في كتابيه: (**الأدب الرقمي والمحكي التفاعلي**)[١٠٠] و(**القيمة العلمية للأدب الرقمي**)[١٠١]؛ وسايمير (Saemmer) في كتابه (**بلاغة النص الرقمي**)[١٠٢]؛ وإرتزشايد (Ertzscheid) في

---

[99] -Aurélie Cauvin, « rencontre avec Xavier Malbreil », in 0m1.com, 2001, http://www.0m1.com/Theories/theorie5.htm

[100] -Bouchardon, S., **Littérature numérique – Le récit interactif**, éditions Lavoisier, 2009, Paris,

[101] -Bouchardon, S.**La Valeur heuristique de la littérature numérique**, Hermann éditeurs, Paris, 2014 .

[102] -Saemmer, A., **Rhétorique du texte numérique**: **figures de la lecture**, **anticipations de pratiques**, Presses de l'enssib, Villeurbanne, 2015

أطروحته الجامعية (**القضايا المعرفية والأسلوبية للنص المترابط**)[١٠٣]؛ وبوتز (Bootz-) في كتابه (**أساسيات الأدب الرقمي**)[١٠٤]؛ إلى جانب دراسات أخرى من الصعب استقصاؤها في هذا الحيز الضيق من الكتاب.

ومازالت الدراسات النقدية النظرية والتطبيقية المتعلقة بالأدب الرقمي، أو الأدب التفاعلي، أو الأدب المتشعب، في الحقل الغربي، تتوالى بشكل سريع من فترة إلى أخرى. وقد ساهمت الجامعات والندوات والملتقيات والمختبرات والمهرجانات والجمعيات والمعارض والصحف في إغناء هذا الأدب كتابة ودراسة وتحقيقا وتوثيقا وأرشفة، وإثرائه علميا وإبداعيا ونقديا، والتعريف بآلياته الإعلامية والوسائطية والتقنية، والتأريخ للأب المترابط عبر مساراته المختلفة، والتنظير له تصورا وتطبيقا وأجرأة.

---

[103]- Ertzscheid, O., **Les enjeux cognitifs et stylistiques de l’organisation hypertextuelle**: **le Lieu**, **Le Lien**, **Le Livre**, thèse de doctorat soutenue en 2002.

[104] -Bootz, P., **Les Basiques**: **la littérature numérique**, Olats/Leonardo, 2006.

المبحث الثاني: الأدب الرقمي في الحقل الثقافي العربي

إذا كان الغرب قد شهد ثورة إعلامية وتكنولوجية متقدمة في مجال الرقميات، فإن العالم العربي مازال متعثرا في هذا المجال. ومن ثم، يلاحظ فجوة هائلة بيننا وبين الغرب في ميدان الإبداع العلمي والتقني والرقمي بأكثر من قرن من الزمن. والدليل على ذلك أن المدونات العربية مازالت قليلة جدا، والمعلومات الرقمية باللغة العربية ضعيفة من حيث الكم والكيف مقارنة بالمعلومات التي توجد في المدونات الأجنبية التي يصعب عدها، وحصر اختصاصاتها الثقافية، واستقصاء مجالاتها المعرفية. وينطبق هذا الشيء نفسه على الأدب الرقمي بمختلف أجناسه وفنونه وأنواعه وأنماطه.

وعلى الرغم من ذلك، فقد عرف الأدب العربي، منذ بداية سنوات الألفية الثالثة، مجموعة من التجارب الإبداعية الرقمية على غرار التجارب الإبداعية الغربية، وقد اتسع مداها مع العقد الثاني من الألفية الحالية، وأصبح الحديث عن تجارب متميزة في مجال الشعر، والقصة، والرواية، والقصة القصيرة جدا، والمسرحية، والسينما... وأصبح الإبداع الرقمي ميسما عربيا لفلسفة مابعد الحداثة. ولم يقتصر هذا التجديد الرقمي على ماهو إبداعي فقط، بل تجاوز ذلك إلى الكتابات النظرية والتاريخية والنقدية.

المطلب الأول: الإبـداع الرقمـي

يعد الأديب والروائي الأردني محمد سناجلة أول من أصدر روايات ونصوصا قصصية وقصائد شعرية رقمية في موقع اتحاد كتاب الإنترنت العرب؛ حيث نشر رواية (**ظلال الواحد**) سنة٢٠٠١م، ورواية(**شات**) سنة٢٠٠٥ م. ونشر كذلك مجموعته القصصية(**صقيع**). وتندرج هذه الأعمال الإبداعية والأدبية والجمالية ضمن الأدب الرقمي الواقعي. ويلاحظ

على أعمال مُحَمَّد سناجلة الرقمية أنها تستفيد من الغرافيك، والتصوير السينمائي، والتصويت الموسيقي، والغناء، والتقطيع، والمونتاج، والميكساج، والفلاش باك، وتقنيات الميتاميديا الجديدة. وهذا ما جعل نصوص مُحَمَّد سناجلة أمام إشكالية صعوبة التصنيف والتجنيس؛ بسبب انزياحها عن المعايير الفنية الكلاسيكية والضوابط الفنية الجديدة المعروفة في الكتابة الورقية السائدة.

إذاً، فهل نعتبر ما كتبه مُحَمَّد سناجلة موسيقا أو رواية أو قصة أو سينما... ؟! ويعني هذا أن هذه الأعمال الرقمية كسرت معاير الأجناس الأدبية وأعراف النوع وأنماط النظرية الأدبية المعهودة في كتاباتنا المدرسية، وحتى القارئ أصبح من طينة جديدة: هل هو متصفح رقمي أم متقبل أم سامع أم متفرج أم مشاهد... . ؟!

ومن ثم، ستنتقل الأجناس الورقية، في عهد قريب، إلى أجناس رقمية جديدة؛ مما سيمكن الحديث عن مسرحية رقمية، وكتاب نقدي رقمي، وديوان شعري رقمي. وبطبيعة الحال، سيؤثر هذا كله في المطبوعات الورقية والنشر الورقي والثقافة الورقية والحضارة الورقية.

ويعني هذا كله أن المبدع الأردني مُحَمَّد سناجلة قد نجح في خلق إبداعات رقمية جديدة في عالم الكتابة والإبداع، وخاصة بروايته **(شات)** و**(الصقيع)**.

ولكن على الرغم من هذه الثورة الإعلامية والتقنية الجديدة، فإن الكتاب الورقي والمجلة الورقية سيكون لهما مكانتهما الثقافية في عالمنا العربي، وإن كان ليس بالكيفية والطريقة والقيمة التي كانت لديهما.

ومن جهة أخرى، فقد حققت المواقع الثقافية العربية نجاحا كبيرا في استقطاب كثير من القراء الذين عجزت المطبوعات الورقية عن جذبهم لأسباب عديدة منها: مجانية المطبوع



الرقمي، وفي المقابل غلاء ثمن الجرائد والكتب والصحف الورقية المطبوعة. وهكذا نجد أنفسنا أمام عدد لا يستهان به من المواقع الشخصية والثقافية العامة التي تسهل، على الكتاب، عملية الطبع والإصدار نشرا وتسويقا وإشهارا.

وبسبب هذا التساهل في عملية النشر الرقمي، وجدنا عددا كبيرا من الكتاب، ومن مختلف الأعمار، يكتبون ويبدعون وينقدون بكل حرية، وبدون رقابة إدارية أو مؤسساتية. وهكذا ألفينا حركة ثقافية كبرى تشهدها هذه المواقع الرقمية، ووجدنا أيضا تفاعلا إلكترونيا لافتا للانتباه. ووجدنا كذلك حراكا ثقافيا حيويا غنيا بالحوار والإبداع والنقد والترجمة والمثاقفة. وصارت المواقع الرقمية مصدرا أساسيا في البحث والتوثيق، ومكتبة دسمة للتنقيب عن المعلومات والبيانات والمعطيات، والجديد من المعارف والأفكار والنظريات الحديثة، وخزانا للمراجع والمقالات والأبحاث المفهرسة والموثقة.

وقد عجزت مؤسسات الدولة ووزارات الثقافة العربية عن تحقيق هذه النهضة الثقافية والإبداعية، على الرغم من ضخامة إمكانياتها المادية والمالية والبشرية المرصودة. والسبب في ذلك هو اعتمادها على ثقافة الأسماء الكبيرة والمشهورة، وانتقاء الأصوات المتميزة، واعتماد سياسة الانتقاء والتمييز الثقافي.

ومن ثم، فقد تحولت الثقافة الراهنة إلى ثقافة رقمية بامتياز، تعتمد على منابر الإعلام الرقمي، وشبكات الإنترنت الالكتروني. وقد حان الأوان لكل مؤسسة حكومية عامة أن تنخرط في هذا الفعل الثقافي لمواكبة الثقافة الرقمية وإلا سيتخلف بها الركب الحضاري، فتكون على هامش التاريخ المعاصر، تعيش على حنين المطبوع الورقي والإقصاء الإبداعي.



وبناء على ماسبق، يمكن الحديث عن مجموعة من المبدعين العرب الذين استفادوا من الكتابة الرقمية والإلكترونية، بشكل من الأشكال، وهم: رجاء الصائغ السعودية في(**رواية بنات الرياض**)، والسورية ندى الدنا في (**أحاديث الإنترنت**)، والسعودي عبد الرحمن ذيب في قصيدة (**غرف الدردشة**)، والكويتية حياة الياقوت في قصة (**المسيخ إلكترونيا**)، والمبدعة المغربية فاطمة بوزيان في قصة (**بريد إلكتروني**)، والمصري أحم فضل شبلول في قصيدة (**ذاكرة الإنترنت**)، والمغربي طه عدنان في ديوان (**ولي فيها عناكب أخرى**)، وعبد النور إدريس في قصيدة(**CHAT@قصيدة شات**)...

أما الذين وظفوا الكتابة الرقمية الوسائطية اعتمادا على الحاسوب وآلياته التقنية والهندسية والتفاعلية، فهم: مُحَّد سناجلة في (**شات**)، و(**صقيع**)، و(**ظلال الواحد**)؛ والعراقي عباس مشتاق في قصيدة (**تباريح لسيرة بعضها أزرق**)؛ والمصري أحمد خالد توفيق في (**قصة ربع مخيفة**)؛ ومُحَّد اشويكة في (**احتمالات**)؛ والسيناريست بلال حسني في (**الكنبة الحمرا**)؛ والشاعر مُحَّد الفخراني في (**سيرة بني زرياب**)؛ والمسرحي العراقي مُحَّد حبيب في مسرحياته الافتراضية...

المطلب الثاني: الدراسات النظرية والنقدية

أما فيما يخص الدراسات النظرية والتاريخية والنقدية في الحقل الثقافي العربي، فيمكن الحديث عن مجموعة من الأعلام البارزة التي ساهمت في التعريف بهذا النوع من الأدب والكتابة الرقمية تحديدا وتأريخا وتنظيرا وتطبيقا ونقدا، ومن بين هؤلاء: أوديت مارون بدران وليلي عبد الواحد فرحان في مقالهما (**النص المترابط (الهايبرتكس)، ماهيته وتطبيقاته**)[١٠٥]؛

[١٠٥]- مارون بدران وليلي عبد الواحد: (النص المترابط (الهايبرتكس)، ماهيته وتطبيقاته)، **المجلة العربية للمعلومات**، المجلد١٨، العدد الأول، تونس ١٩٩٧م.



وحسام الخطيب في كتابه (**الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع**)[١٠٦]؛ وسعيد يقطين في كتابيه: (**من النص إلى النص المترابط**)[١٠٧]، و(**النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية (نحو كتابة عربية رقمية**)[١٠٨]؛ وزهور كروم في كتابها(**الأدب الرقمي: أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية**)[١٠٩]؛ وإبراهيم أحمد ملحم في كتابيه: (**الأدب والتقنية مدخل إلى النقد التفاعلي**)[١١٠]؛ و(**الرقمية وتحولات الكتابة النظرية والتطبيق**)[١١١]، ومُحَمَّد سناجلة في كتابه (**رواية الواقعية الرقمية– تنظير نقدي**)[١١٢]؛ وإيمان يونس في كتابها (**تأثير الإنترنيت على أشكال الإبداع والتلقي**)[١١٣]، وإياد إبراهيم فليح الباوي وحافظ مُحَمَّد

---

[١٠٦]– حسام الخطيب: **الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع**، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، طبعة ١٩٩٦م.

[١٠٧]– سعيد يقطين: **من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٥م.

[١٠٨]– سعيد يقطين: **النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية (نحو كتابة عربية رقمية)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٨م.

[١٠٩]– زهور كروم:**الأدب الرقمي: أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية**، مطبعة الأمنية، الرباط الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٩م.

[١١٠]– إبراهيم أحمد ملحم: **الأدب والتقنية مدخل إلى النقد التفاعلي**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن ٢٠١٣م.

[١١١]– إبراهيم أحمد ملحم: **الرقمية وتحولات الكتابة النظرية والتطبيق**، عالم الكتب الحديث، إربد . الأردن ٢٠١٥.

[١١٢]– مُحَمَّد سناجلة: (**رواية الواقعية الرقمية– تنظير نقدي**)، منشورات مجلة إتحاد كتاب الإنترنت المغاربة، ٢٠٠٤م.

[١١٣]– إيمان يونس: **تأثير الإنترنيت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث**، دار الهدى للطباعة والنشر كريم / دار الأمين للنشر والتوزيع، الأردن – عمان / فلسطين – رام الله، ٢٠١١م.

عباس الشمري في كتابهما (**الأدب التفاعلي الرقمي الولادة وتغير الوسيط**)[١١٤]؛ وعبد النور إدريس في كتابيه (**الثقافة الرقمية من تجليات الفجوة الرقمية إلى الأدبية**[١١٥]) و(**الثقافة الإلكترونية مدارات الرقمية: من العلوم الإنسانية إلى الأدبية الالكترونية**[١١٦])؛ ومُحَمَّد مريني في كتابه (**النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي**)[١١٧]؛ ونهلة فيصل الأحمد في كتابها (**التفاعل النصي (التناصية النظرية والمنهج)**)[١١٨]؛ وفاطمة البريكي في كتابها (**مدخل إلى الأدب التفاعلي**)[١١٩]، إلخ...

وخلاصة القول، تلكم، إذاً، نظرة مقتضبة إلى أهم المراحل التي عرفها الأدب الرقمي في الحقلين الثقافيين: الغربي والعربي على حد سواء، إن تنظيرا، وإن إبداعا.

وإذا كان الأدب الرقمي قد عرف انتعاشا وتطورا وازدهارا كبيرا في الولايات المتحدة الأمريكية، وكندا، وأوروبا، فإن هذا الأدب ما يزال جنينيا وضعيفا ومتعثرا في الحقل الثقافي العربي، وما تزال كتاباته النظرية والإبداعية قليلة جدا تعد على الأصابع.

١١٤- إياد إبراهيم فليح الباوي وحافظ مُحَمَّد عباس الشمري: **الأدب التفاعلي الرقمي الولادة وتغير الوسيط**، الطبعة الأولى ٢٠١٣م.

١١٥- عبد النور إدريس: **الثقافة الرقمية من تجليات الفجوة الرقمية إلى الأدبية**، سلسلة دفاتر الاختلاف، مطبعة سجلماسة، مكناس، الطبعة الأولى، ماي ٢٠١١م.

١١٦- عبد النور إدريس: **الثقافة الإلكترونية مدارات الرقمية: من العلوم الإنسانية إلى الأدبية الالكترونية**، دار فضاءات للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٤م.

١١٧- مُحَمَّد مريني:**النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي**، كتاب الرافد، العدد:٠٨٩، مارس ٢٠١٥م.

١١٨- نهلة فيصل الأحمد: **التفاعل النصي (التناصية النظرية والمنهج)**، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، السعودية، ١٤٢٣هـ.

١١٩- فاطمة البريكي: **مدخل إلى الأدب التفاعلي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، طبعة ٢٠٠٦م.

الفصل الرابع

خصائص الكتابة الرقميـة

توطئـة لابـد منـها:

هناك أنواع متعددة ومختلفة من الكتابة التي عرفها النص الأدبي عبر مساره التاريخي الطويل. فهناك الكتابة اللغوية البيانية، والكتابة البصرية الملموسة، والكتابة الصوتية المسموعة، والكتابة الإلكترونية الحاسوبية، والكتابة الرقمية المعاصرة. إذاً، فما مفهوم الكتابة الرقمية؟ وما أهم مميزاتها وسماتها وخصائصها الفنية والجمالية والموضوعاتية والتقنية؟ هذا ما سوف نتبينه ونستجليه في هذه العناصر التالية:

المبحث الأول: مفهـوم الكتابـة الرقمية

نعني بالكتابة الرقمية (L'écriture numérique) تلك الكتابة الأدبية والنصية والفنية والجمالية التي تسترشد بالتقنيات الافتراضية المختلفة، أو تستعين بالتقنيات التي يسمح بها الحاسوب والإنترنيت أو اللوحة الرقمية (tablettes). وتستند تلك الكتابة أيضا إلى العقد والروابط والآليات الإعلامية والإلكترونية ضمن نسق ترابطي وشبكي.

وتسترشد هذه الكتابة كذلك بالمعطيات الحسابية والرياضية والمنطقية والذكاء الاصطناعي في تقديم البيانات والمعطيات والمعلومات. ومن هنا، فالكتابة الرقمية هي تلك الكتابة التي تتجاوز الطابع الورقي والطباعي إلى ماهو لوغاريتمي وإلكتروني وحاسوبي، مستفيدة من مجموعة من البرامج الإعلامية والهندسية التي تعنى بالضبط والتحكم والتوجيه من جهة، وصنع نصوص أدبية وفق آليات الحوسبة والترقيم والافتراض من جهة أخرى.

ومن هنا، فالكتابة الرقمية كتابة أدبية وفنية وجمالية من ناحية، وكتابة آلية وتقنية وإعلامية من ناحية أخرى. أي: تجمع بين الوظيفة الأدبية التي تحدث عنها رومان جاكبسون (R. Jakobson)[١٢٠]، والوظيفة الرقمية ذات الطابع التقني والآلي والإعلامي. علاوة على ذلك، فهي كتابة إبداعية مفتوحة مصنوعة من عوالم افتراضية رقمية وآلية مبرمجة.

وتتفرع الكتابة الرقمية إلى أنواع فرعية أخرى، مثل: القصيدة الرقمية، والمسرحية الرقمية، والقصة القصيرة الرقمية، والقصة القصيرة جدا الرقمية، والرواية الرقمية، والمقال الرقمي، والنص المترابط، والنص التفاعلي[١٢١]...

وعليه، فالكتابة الرقمية هي كتابة أدبية وحاسوبية وآلية وتقنية وإلكترونية بامتياز، تستعين بالآليات الإعلامية في توليد النصوص المترابطة والمتفاعلة، بمراعاة السياق الشبكي، والعوالم الافتراضية، والراصد التفاعلي، والروابط النصية[١٢٢].

أضف إلى ذلك أن الكتابة الرقمية تحتاج إلى مجموعة من العمليات الأساسية، مثل: الهيكلة، والتنظيم، والتخطيط، والتدبير، والتقويم، والتوجيه، والضبط، والتحكم، والتقطيع،

---

120 -JAKOBSON, R. **Essais de linguistique générale**, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

121 - BOUCHARDON Serge, Le récit littéraire interactif: une valeur heuristique | http://www.utc.fr/~bouchard/articles/bouchardon-C&L-jan2008.pdf

122 -BOOTZ Philippe, Les basiques de la littérature numérique: http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/basiquesLN.php

والتقسيم... مع التزود بمجموعة من الملكات النصية، والصوتية، والبصرية، والأيقونية، والسيميائية، واللسانية، والمنطقية، والهندسية[123]...

المبحث الثاني: مميزات الكتابة الرقمية

تتميز الكتابة الرقمية بمجموعة من الخصائص التي يمكن حصرها فيما يلي:

المطلب الأول: كتابة رقمية

يقصد بالكتابة الرقمية (L'écriture numérique) تلك الكتابة التي تتخطى عالم الطباعة الورقية، أو عالم الشفوية المسموعة، نحو استخدام الحاسوب والأجهزة الرقمية كالإنترنيت أو غيرها من الوسائل والأجهزة الإلكترونية. ويعني هذا أن الكتابة الرقمية كتابة إبداعية وآلية وإعلامية بامتياز، تستفيد من المعطيات والإمكانيات التي تتيحها الإعلاميات في مجال الكتابة والتنظيم والتنسيق والتوجيه والتحكم وهيكلة المقطع والشذرات، وخلق الأنساق الكبرى والفرعية، وتوفير الروابط الممكنة للجمع بين مجموعة من النوافذ والعقد الشبكية، ضمن مجموعة من العوالم الافتراضية المختلفة والمتعددة والمتنوعة. ومن ثم، فالكتابة الرقمية خاضعة للعمليات الرياضية والمنطقية واللوغاريتمية، وخاضعة أيضا للبرمجة الهندسية الدقيقة التي تجمع بين النصية والصوتية والبصرية والحاسوبية، ضمن بوتقة إعلامية واحدة، وتخضع ذلك كله لما هو ترابطي وإلكتروني وتفاعلي.

123 -DARQUIE Gaétan, Fragments et tensions dans la textualité numérique | http://www2.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/8/intermedialites.html


المطلب الثاني: كتابــة شذريــة

تحيلنا لفظة (الشذرة) (Fragment)- لغويا- على مجموعة من الكلمات والدلالات المعجمية التي تنفعنا في استجلاء التعريف الاصطلاحي. ومن بين هذه المفاهيم الدلالية التي يمكن استكشافها القطع، والصياغة عن طريق الفصل، والحجم الصغير المتناهي والدقيق، والجودة، والروعة، والخفة، والمرح، والنظام، والوحدة، والتتابع، وتفصيل النظم، والتضمين، والاقتباس، والنشاط والسرعة في الأمر، والاستعداد والتأهب للحملة، والتسميع، والجمع والاتساق، والتفريق والتبديد...

ومن هنا، فالشذرات عبارة عن نص منقسم ومنفصل إلى مجموعة من القطع والفقرات والمتواليات المستقلة بنفسها على المستوى البصري، والمتكاملة مع الشذرات الأخرى دلاليا وتركيبيا وتداوليا. ومن ثم، تتسم الشذرة بالتفكك والانفصال على مستوى الظاهر. بيد أنها تتميز، على مستوى العمق البنيوي، بالوحدة العضوية والموضوعية. فضلا عن الاتساق والانسجام والترابط والتلاحم الموضوعاتي والرؤيوي والمقصدي.

ويلاحظ أيضا أن الشذرات عبارة عن نصوص نيزكية صغيرة الحجم، متناهية الدقة، " مقطرة في دنان بلورية مركزة"[١٢٤]. وتمتاز كذلك بروعة الأسلوب، وجودة التعبير. علاوة على ذلك، فهي تتسم بالتكثيف، والإضمار، والإيجاز، والحذف، والتركيز، والتبئير، وكثرة التأملات. كما تتكئ على التتابع تارة، والانفصال تارة أخرى.

[١٢٤١٢٤] – نجيب العوفي: (الوخز بالشعر)، مقدمة، **وريقات الزمن الآخر**، لعز الدين الوافي، مطبعة Top Technique، الناظور، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠١م.

وغالبا، ما تحمل مضامين الشذرات رؤى فلسفية جامعة، وتأملات وحكما عميقة، تعبر عن علاقة المبدع بذاته، أو بواقعه الموضوعي، أو تفصح عن علاقته بالفن الذي يمارسه في إطار الميتاشعري، أوالميتاشذري، أو الميتاسردي، أو الميتافيزيقي...

وعليه، فالشذرات عبارة عن تأملات ماورائية وميتافيزيقية حول الحياة، وتعبير شاعري عميق عن تجارب ذاتية وموضوعية وفنية. كما أنها بمثابة جمل، أو كلمات، أو ملفوظات، أو مقاطع، أو نصوص نثرية أو شعرية أو فلسفية أو صوفية أو تأملية أو غيرها. وهي كذلك متواليات مقطعية منفصلة عن بعضها البعض. بيد أنها قوية وجذابة، تحمل صورا دلالية عميقة قائمة على الانزياح، والمفارقة، والسخرية، والإيحاء، والترميز، والإرباك، والإدهاش، والعصف الذهني.

ويتميز تتابع هذه الشذرات بحركية إيقاعية سريعة قوامها: الحركة، والنشاط، والدينامية، والدأب المستمر. ومن هنا، فالشذرات هي كتابات ممزقة ومتفرقة تبدو أنها ضد النسقية، وضد النظام النصي الصارم.

وعليه، فالشذرة هو أسلوب المقطع والنص الطليق، و" هو أسلوب معفى من كل ضرائب الطبخ والتحليل، ولا يلزم أحدا بهزاته وعواقبه إلا من باب التواطؤ الوجداني والتطوع الإرادي. وحين، يتيسر تحقيق هذين الشرطين، نكون قد دخلنا عالما فكريا لا أثر فيه لثقالة المعجم الفلسفي، ولا للغنائية الشعرية، أو النثر المفخم المتأنق، بل كل النصوص فيه محكومة

فقط بتدفقات مقطعية، لاتروم إلا الكلمة المواتية اللازمة، والبلاغة المقتصدة المصادمة... "[١٢٥]

وتأسيسا على ما سبق، تعتمد الكتابة الشذرية على الأسلوب الشذري، والجملة الشذرية، والمقاطع المتشظية، والإيقاع الشذري، والصورة الشذرية الوامضة، والكتابة النيزكية الخاطفة... ومن ثم، فالأسلوب الشذري هو أسلوب الكتابة اللانسقية الذي يعتمد على المقطع، أو الشذرة، أو النص الطليق. وبالتالي، فالشذرات مقاطع تأملية، وخطرات فلسفية، وقبسات صوفية، وشطحات عرفانية، وانطباعات عقلية ونفسية في شكل خواطر شاعرية، تعتمد على المسرود الذاتي، والخطاب غير المعروض، وتشغيل ضمير الحضور، واستدعاء الذات المتكلمة.

وقد تكون الشذرات، من الناحية الشكلية، مقاطع قصيرة أو طويلة، في شكل حكم، وتجارب حياتية عميقة، وخلاصات فكرية وذهنية عامة. أو ترد في شكل انطباعات ذاتية وذهنية فلسفية يطبعها التجريد، ويسمها التجريب والانزياح، ويكسوها العمق الفلسفي، ويتخللها الصفاء الصوفي. كما أنها مقاطع وجدانية إيحائية في أبعادها المجازية والتخييلية.

ويلاحظ كذلك أن مقاطع الشذرات متشظية ومتفسخة ومتقطعة وقوية ذهنيا ووجدانيا، تنفر من النسقية والمقاييس العقلية والمنطقية، وتتمرد عن التفكير البرهاني أو الاستدلالي أو الحجاجي.

---

[١٢٥] - بنسالم حميش: **معهم حيث هم**، بيت الحكمة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٨م، ص:١٣٣.

وباختصار، تجمع الشذرة بين الفلسفة والشعر، وتتأرجح بين الذهن والوجدان، والشعور واللاشعور، والعقل واللاعقل، والصحوة والهذيان.

وتتمثل خصائص الكتابة الشذرية في مجموعة من الخاصيات والسمات، مثل: التركيز، والاختزال، والتبئير، والاقتضاب، والاقتصاد، والتحرك السريع، والتخلص من الحشو والإطناب والاستطراد، والاعتماد على بلاغة التكثيف؛ إذ تقدم الشذرة عصارة التجارب الذاتية أو الموضوعية، أو تكون خاتمة لتجارب ذهنية ووجدانية، خاضعة بدورها لانطباعات ذاتية أو موضوعية، أو لضغوطات داخلية أو خارجية، أو لإكراهات لا نسقية[١٢٦].

ويعني هذا كله أن الكتابة الرقمية هي كتابة شذرية بامتياز، ترد في شكل نصوص وفقرات ومقاطع مجزأة ومتشذرة فوق صفحة النافذة أو الشاشة. أي: يتحول النص الرقمي إلى مجموعة من المقاطع والشذرات النصية التي تتداخل فيها الكتابة النصية مع الصوت والصورة والهندسة الحاسوبية. علاوة على ذلك، يصبح النص الرقمي عبارة عن لوحات مقطعة في شكل شذرات متشظية تتعاقب بطريقة غير خطية، وترد في شكل لوحات مستقلة بعوالمها الصوتية والتشكيلية والطباعية وأجوائها المتحركة.

[١٢٦] - جميل حمداوي: **مقاربة النص الموازي وأنماط التخييل في روايات بنسالم حميش**، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة، جامعة محمد الأول بوجدة، السنة الجامعية: ٢٠٠٠-٢٠٠١م، ص:١٩٤.

المطلب الثالث: كتابة مهجنة

تتميز الكتابة الرقمية بأنها كتابة مهجنة أو تهجينية (une écriture hétérogène). ويحيل هذا على خاصية التهجين والاختلاط والتعددية والبوليفونية [١٢٧]. ومن باب العلم، فالتهجين (Hybride) مصطلح مأخوذ من حقول معرفية متعددة هي: البيولوجيا، والفيزياء، والكيمياء، والفلاحة، والإعلاميات، والعلوم، والتكنولوجيا، والأدب، واللسانيات... ويعني التهجين أيضا الاحتكاك الثقافي والمثاقفة وتلاقح الثقافات والحضارات. وهي من سمات ما بعد الحداثة التي تؤمن بتداخل الثقافات والحضارات، سواء أكانت مركزية أم مهمشة.

وهناك من يفسر نشأة الرواية بالتهجين بين الأجناس الأدبية، والتداخل بينها وحدة وانصهارا وتفاعلا. ومن ثم فهي - حسب ميخائيل باختين(M. Bakhtine)- ظاهرة تميز نشأة الرواية الغربية من خلال تداخلها مع الأجناس الأدبية التقليدية والقديمة، مثل: الروايات الرسائلية، والروايات اليونانية، والرواية الفكاهية، والخلط بين النصوص السردية غير الخيالية والرواية الباروكية. وقد ساعد هذا كله على ظهور الرواية الحوارية أو الديالوجية. ويعبر هذا التهجين الأسلوبي عن قيم إيديولوجية متفاوتة من شخص إلى آخر. ومن هنا،

---

127 - Tynianov (Youry) & Jakobson (Roman), « Les problèmes des études littéraires et linguistiques » [1928], dans ***Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes***, trad. Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965, pp. 138-140, p: 123.

فالتهجين يعبر عن أزمة القيم، كالانتقال من قيم الارستقراطية في عصر النهضة إلى القيم الإنسانية في عصر الأنوار[١٢٨].

وعليه، فليس هناك نسق نقي أو صاف أو خالص، بل هناك ازدواجية أو تعددية في الأنساق، تعبر عن تعددية طبقية واجتماعية وثقافية وعرقية ولسانية، وتداخل في الثقافات والحضارات، وتكامل فيما بينها على مستوى العلاقات والأنساق.

ويعني هذا كله أن الكتابة الرقمية كتابة مهجنة بامتياز، تتداخل فيها أساليب كتابية متنوعة ومتعددة. فهناك كتابة نصية، وكتابة صوتية، وكتابة مسموعة، وكتابة بصرية، وكتابة حاسوبية، وكتابة تشكيلية، وكتابة متحركة، وكتابة افتراضية، وكتابة تفاعلية، وكتابة مترابطة، وكتابة تناصية...

كما أنها تتضمن أصواتا متعددة برؤى مختلفة، مادامت الكتابة الرقمية كتابة تعددية تشاركية، يشارك فيها مجموعة من المبدعين والقراء والراصدين والمتفاعلين. أي: إنها كتابة تعددية بوليفونية بامتياز.

128 - Bakhtine, M. Mikahailovich, ***the Dialogic Imagination***, Austin, University of Texas Press.١٩٨١.

المطلب الرابع: كتابة مشفـرة

تتميز الكتابة الرقمية بكونها كتابة مشفرة أو مسننة أو خاضعة لشفرات حاسوبية معينة. وإذا كان النص الورقي عبارة عن كتابة إبداعية فردية حرة، فإن الكتابة الرقمية خاضعة لمجموعة من القواعد الهندسية، والضوابط الإعلامية. أي: إنها خاضعة لشروط البرمجة وهندسة التحكم والتوجيه والإعداد. ويعني هذا كله أن الكتابة الرقمية لها شفرات خاصة لابد أن يفكها الراصد التفاعلي أو الترابطي، وفق منطق حاسوبي ولوغاريتمي معين. وبهذا، تكون الكتابة الرقمية كتابة مقننة ومضبوطة وخاضعة لقواعد البرمجة والتسنين الإعلامي.

المطلب الخامس: كتابـة أوتوماتيكيـة

من المعروف أن الكتابة الرقمية هي كتابة سبيرنتيقية وآلية (Ecriture automatique) خاضعة للتحكم الذاتي. أي: خاضعة لمستلزمات الآلة الإعلامية على مستوى الهيكلة، والبنينة، والتنظيم، والتخطيط، والتحكم، والتوجيه، والتقويم، والمراجعة، والإبداع. ويعني هذا أن النص الأدبي خاضع لماهو تقني وآلي على مستوى البرمجة والهندسة والحوسبة الإعلامية الآلية. ومن ثم، يخضع التصفح الرقمي لماهو آلي على مستوى التوريق والتجوال والتيهان، وفتح النوافذ، واستخدام الروابط، وقراءة العقد، والانفتاح على فضاء الشبكة، والانتقال من موقع إلى آخر إحالة وتناصا وترابطا وتفاعلا.

المطلب السادس: كتابـة ديناميكيـة

نعني بالكتابة الديناميكية (Ecriture dynamique) تلك الكتابة المشهدية المتحركة. بمعنى أن الكتابة الرقمية ليست كتابة ورقية ثابتة أو ساكنة، أو كتابة تظل على

حالة واحدة لا تتغير، ولا تتطور، بل هي كتابة متحركة بامتياز، من سماتها الديناميكية والحركة وسرعة الإيقاع، ولاسيما عندما تكون طاقة الحاسوب قوية على مستوى الحجم والشحن والتسجيل والعمل.

ومن ثم، تتحرك الشخصيات والعوالم الافتراضية داخل الكتابة الرقمية بفضل هندسة البرنامج، والتحكم عن بعد، وبفضل الانتقال من نافذة إلى أخرى عبر مجموعة من العقد والروابط المتفاعلة.

ويعني هذا كله أن النسق الرقمي ليس نظاما أحاديا مغلقا أو ثابتا أو محايثا أو ستاتيكيا، بل هو نسق ديناميكي وظيفي ومتغير بتغير المحيط أو السياق والبيئة والعوالم الرقمية الافتراضية. ومن ثم، يحوي كل نسق رقمي سانكروني بعدا ديناميكيا، مادام يتضمن ماضيا ومستقبلا، كما تؤكد ذلك عناصره البنيوية التي لا يمكن الفصل بينها. ومن ثم، يخضع كل نسق لتطور من حالة سانكرونية إلى حالة دياكرونية[١٢٩]، أو من حالة ثابتة إلى حالة متغيرة.

علاوة على ذلك، يتضمن النص أو الخطاب أو الجنس الأدبي الرقمي، في نسقه الداخلي، عناصر ديناميكية فعالة خاصة به. بمعنى أن هناك نوعين من الديناميكية: ديناميكية داخلية، وديناميكية خارجية. أي: يتطور النسق الأدبي داخليا بفعل التطور والخلخلة والانزياح الداخلي[١٣٠]. وبعد ذلك، يتطور حركيا بفعل مؤثرات رقمية سياقية خارجية. ومن

---

129 – Tynianov (Youry) & Jakobson (Roman), « Les problèmes des études littéraires et linguistiques »,p:١٣٩.

130 – Bourdieu (Pierre), ***Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire***, Paris, Seuil, 1992.

هنا، يتحول الثبات إلى حركة، كما تتحول المحايثة السانكرونية الساكنة إلى تغير ديناميكي متحرك ومتطور[١٣١].

المطلب السابع: كتابة غير خطية

تتميز الكتابة الرقمية بكونها كتابة غير خطية (Ecriture non linéaire)، على أساس أنها كتابة مرنة متشعبة وآلية، يمكن قراءتها ضمن أوضاع مختلفة: أفقية، وسفلية، ومقطعية، ووسطية. أي: قراءتها بأشكال مختلفة ومتنوعة، دون أن يمس ذلك بدلالة النص. ويعني هذا أن النص الورقي لايمكن قراءته إلا بطريقة خطية متسلسلة أو متتابعة أو سببية أو كرونولوجية، لكن الكتابة الرقمية يمكن أن نقرأها من منظورات رقمية مختلفة، ومن زوايا متعددة. وفي هذا الصدد، يقول سعيد يقطين:" يتصل الخطاب الشفوي ارتباطا وثيقا بالخطية لأنه يفترض بداية ونهاية. فهو ترتيب مركبي قائم على تسلسل عناصره ومكوناته. فالمتكلم يرسل خطابه بشكل متسلسل وفق خطية خاصة. ويبدو ذلك بوضوح أيضا من خلال التسجيل الصوتي الذي يجسد لنا الجانب الشفوي بامتياز: إذ نلاحظ الخطية فيه بارزة، فلايمكن الرجوع إلى الخلف لأن الخطية تستدعي الاسترسال وفق خط مستقيم...

---

131 – **Rainier Grutman**:(**Polysystème**) , **Socius**: **ressources sur le littéraire et le social** , http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/48-polysysteme.sur le littéraire et le social





وإذا كان النص المطبوع أو الملموس يتحقق من خلال السطح ذي البعدين، فإن النص المترابط يتضمن ثلاثة أبعاد لأنه غير خطي. إننا نجد في النص المترابط ما نجده في النص: فنحن نتقدم في قراءته من اليمين إلى اليسار مثلا، ومن الفوق إلى التحت، وإلى جانب ذلك نجد أيضا: العمق، بحيث يمكن الانتقال بواسطة الروابط إلى مالايظهر أمام أعيننا وقت القراءة. وهذا الذي لايظهر قد يكون في آخر الصفحة، أو في صفحة أخرى أو في موقع آخر. ويكفي للانتقال في جسم النص المترابط النقر على الروابط بقصد تنشطيها. [١٣٢]"

وهكذا، يتبين لنا أن الكتابة الرقمية كتابة غير خطية وغير متجهة في خط واحد، بل هي كتابة قرائية متنوعة ومختلفة ومتعددة الاتجاهات والمسارات والمتاهات في عالم الشبكة الافتراضية.

المطلب الثامن: كتابة منفتحة

إذا كانت الكتابة الورقية كتابة منغلقة في بياضها وسوادها الطباعي، على الرغم من انفتاحها الإحالي والتناصي، فإن الكتابة الرقمية كتابة مفتوحة على عوالم ونصوص ونوافذ وعقد وروابط رقمية متنوعة ومختلفة. بمعنى أن الكتابة الرقمية عبارة عن شبكة من النصوص والمواقع والمدونات والمعطيات. وبتعبير آخر، تنقلك الصفحة الواحدة إلى صفحات وروابط ونوافذ ومواقع افتراضية متعددة، يتيه فيها المتصفح، إذا لم يكن له دراية أو خارطة للتصفح. ومن ثم، فالكتابة الرقمية كتابة منفتحة بامتياز.

---

[١٣٢]- سعيد يقطين: نفسه، ص:١٧٢-١٧٣.



وإذا كان النسق اللساني واللغوي نسقا بنيويا مغلقا وسكونيا، فإن النسق الافتراضي، في الكتابة الرقمية، منفتح على باقي الأنساق الأخرى، سواء أكانت مركزية ضمن حقل ثقافي مشترك، أم فرعية هامشية تحاول جاهدة أن تحل محل النسق المركزي. ويعني هذا أن النسق الكتابي الرقمي لايقتصر على البنى الداخلية فحسب، بل ينفتح على المحيط والهامش والسياق التداولي والمرجعي والثقافي والنسق الافتراضي العام. أي: يتجاوز النسق البنية الستاتيكية نحو الوظيفة. وبتعبير آخر، فالنسق الرقمي وظيفي بانفتاحه على المحيط والواقع الثقافي الخارجي المحلي، والوطني، والكوني.

وللتوضيح أكثر، لايمكن دراسة نسق الأدب الرقمي على أساس أنه بنية مغلقة، أو نسق ستاتيكي مسيج بالعناصر الداخلية الثابتة، كما تذهب إلى ذلك البنيوية الوصفية السكونية مع فرديناند دو سيوسير(F. De Saussure)[١٣٣]، بل هو نسق مترابط وتفاعلي مركب، يتكون من مجموعة من الأنساق المتعددة والمختلفة والمتنوعة، في إطار بنيوية آلية وإعلامية وظيفية ديناميكية منفتحة على العوالم الافتراضية الممكنة.

المطلب التاسع: كتابـة ترابطيـة

تتسم الكتابة الرقمية بكونها كتابة ترابطية (Ecriture hypertextuelle) فعالة بامتياز. وتعني الترابطية أن النص الرقمي نص متشعب يعج بالروابط والعقد، ويقوم على علاقات رقمية داخلية وخارجية. ومن هنا، فالنص المتشعب(Hypertexte)، أو النص المترابط، أو النص الفائق - حسب نبيل علي- هو" الأسلوب الذي يتيح للقارئ وسائل

133–Ferdinand de Saussure: **Cours de linguistique générale**, Wiesbaden, Harrassowitz, 2, 1968.

علمية عديدة لتتبع مسارات العلاقات الداخلية بين ألفاظ النص وجمله وفقراته، ويخلصه من قيود خطية النص، حيث يمكنه من التفرع من أي موضع داخله إلى أي موضع لاحق أو سابق، بل ويسمح أيضا تكنيك النص الفائق للقارئ بأن يمهر النص بملاحظاته واستخلاصاته، وأن يقوم بفهرسة النص وفقا لهواه بأن يربط بين عدة مواضع في النص ربما يراها مترادفة أو مترابطة تحت كلمة أو عدة كلمات مفتاحية. [١٣٤]"

بمعنى أن الكتابة الرقمية كتابة نسقية مترابطة ومتفاعلة، تتفرع إلى مجموعة من النوافذ والشذرات والأنساق أو الحقول الفرعية التي تخضع بدورها لعلاقات بنيوية داخلية بين مختلف عناصر هذه الأنساق، وفي علاقة مع النسق المركزي أو العام.

ويعني هذا أن ثمة تفاعلا داخليا بين مختلف العقد والروابط بطريقة إعلامية آلية وحاسوبية، ينبغي رصده وتسجيله ووصفه وتفسيره. أي: استكشاف مختلف علاقات الشبكة النسقية الافتراضية وصفا وتفسيرا، بالتركيز على البنية، والعلاقة، والوظيفة. ومن ثم، يتفاعل النسق الافتراضي مع عناصره ومكوناته داخليا، ضمن قواعد ومبادئ ومعايير محددة، ضمن ما يسمى بالسجل أو التقنين الإعلامي الحاسوبي شفرة وهندسة وبرمجة. وفي الوقت نفسه، يتفاعل النسق ضمن علاقات تبادلية وترابطية مع عوالم افتراضية ممكنة.

وعليه، تخضع الكتابة الرقمية الحاسوبية أو الإنترنيتية لعلاقات ترابطية وتفاعلية وتناصية مع نصوص وخطابات وأجناس أدبية أخرى. وأكثر من هذا، تتفاعل الأجناس الأدبية، في تطورها التاريخي والفني والشكل والجمالي، فيما بينها، من خلال تبادل العناصر والمكونات

---

[١٣٤]- نبيل علي: **العرب وعصر المعلومات**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد:٢٨٤، أبريل ١٩٩٤م، ص:٢٨٢.

والبنيات، إن على مستوى الشكل، وإن على مستوى المضمون. والدليل على عملية التفاعل بين الأجناس الأدبية وجود قواسم وعناصر ومكونات ثابتة ومشتركة، وسمات متغيرة تميزها وتفردها وتخصصها.

ويعني هذا كله أن الكتابة الترابطية تخضع لمنطق العلاقات والتفاعلات والتبادلات الافتراضية، سواء أكان ذلك على الصعيد الداخلي للنسق أم على الصعيد الخارجي: الكوني والافتراضي.

المطلب العاشر: كتابة صوتية مسموعة

تتميز الكتابة الرقمية بكونها كتابة صوتية مسموعة (Ecriture sonore)، على أساس أن النص الأدبي الرقمي، مثلا، يستفيد من التقنيات الإلكترونية والآلية فيما يتعلق بالصوت أو التصويت(Sonorisation). ويعني هذا أن القصيدة الشعرية الرقمية هي قصيدة حاسوبية من جهة، وقصيدة صوتية ومسموعة. فكثير من الشعراء يسجلون قصائدهم في أشرطة وأقراص صوتية مسموعة، ويقرأونها بصوتهم الحي المباشر، أو بطريقة غير مباشرة باعتماد أصوات الآخرين. ومن ثم، يخضع الصوت الشعري لتحويرات وتغييرات وتعديلات حاسوبية ورقمية وآلية مدا وجزرا، وخفضا وارتفاعا، ورقة وخشونة، وهمسا وجهرا، وصمتا وامتدادا، سرعة وبطئا...

المطلب الحادي عشر: كتابة بصرية

تتسم الكتابة الرقمية بكونها كتابة بصرية ومرئية (Ecriture visuelle). ومعنى ذلك أنها كتابة تتخطى ماهو صوتي ومسموع نحو ماهو طباعي وبصري ومشهدي وتشكيلي.

لذلك، فالكتابة الرقمية هي نص، وصوت، وحاسوب، وصورة. ومن ثم، فالصورة في الحاسوب أنواع متعددة، تتخذ أبعادا رقمية وحاسوبية وإلكترونية ولوغاريتمية وإعلامية وافتراضية.

ومن هنا، فقد انتقلت القصيدة الشعرية، أو الحكاية أو القصة أو الرواية السردية التخييلية من فضاء شفوي مسموع إلى فضاء رقمي افتراضي، خاضع للبرمجة التصويرية، والهندسة الطباعية الآلية. ويعني هذا كله أن الكتابة الرقمية قد استفادت كثيرا من تكنولوجيا الإعلاميات في الكتابة والطبع والنشر والتوزيع والإنتاج والإبداع.

المطلب الثاني عشر: كتابـة تفاعليـة

تتسم الكتابة الرقمية بكونها كتابة تفاعلية (Ecriture interactive) افتراضية وحاسوبية فعالة وديناميكية وحية ومباشرة، على عكس الكتابة الورقية التي تتميز بتفاعل ساكن وجامد وغير مباشر، يتحكم فيها المبدع فقط بسلطته القوية. في حين، يكون رد المتلقي متأخرا، بطريقة غير مباشرة تعتمد على الوسيط الصحفي، أو الوسيط الطباعي، أو الوسيط الإذاعي.

ومن هنا، ينبني النص الأدبي الرقمي - حسب النظرية التفاعلية- على التفاعل (Interaction)، باستحضار المتكلم والمتلقي اللذين يدخلان في علاقة تفاعلية دينامية إيجابية أو سلبية حسب منطق السلطة، وحسب التفاوت الاجتماعي والمعرفي والطبقي. بيد أن السلطة التفاعلية قد يحوزها المتكلم، وقد يمتلكها المتلقي، وقد يشتركان فيها عبر التفاعل التضامني الإيجابي والتعاون التداولي المثمر. وفي هذا الإطار، يقول مُحَمَّد مفتاح:" نقصد بالتفاعل علاقة المرسل بمتلقيه، سواء أكان ذلك المتلقي فردا أو جماعة، موجودا بالفعل أو

بالقوة. ومن شأن هذه العلاقة أن تسلب السلطة المطلقة من المرسل على إصدار خطابه بعجرفة أولامبالاة نحو الآخرين، وأن تدخله في دائرة القواعد الضمنية أو العلانية، وأن تجعله يكيف خطابه على قدر متلقيه ليحصل التفاعل، وكسب استمالة المتلقي، ونيل رضاه. **ونظرية التكيف** هذه تتيح لنا معرفة السبب في تلون خطاب مؤلف واحد، فقد يكون من عادة الإجادة، واستعمال أساليب راقية، وصور غريبة، ولكننا قد نفاجأ بغير ماهو معتاد منه، وليس من سبب رئيسي وراء ذلك إلا محاولة التكيف.

على أن هناك اعتراضا قد يطرح وهو: إن هذا الذي قلتموه يصح في الخطاب التقليدي الروتيني الشعائري المخاطب للناس بما ألفوه، ولكنه لايستقيم في الخطاب الأدبي العربي الحديث أو المعاصر القائم على مفاجأة المتلقي، وعلى تعتيم الطريق أمامه... ومع وجاهة هذا الاعتراض، فإننا نفترض أن كل خطاب جاد يهدف إلى عملية ربح المتلقي، وكسبه إلى جانبه، والربح- هنا- كيفي، وليس كميا. "[١٣٥]

وللتوضيح أكثر، فإذا كانت النظرية الإبلاغية تهدف إلى نقل المعلومات، فإن النظرية التفاعلية تهدف إلى توطيد العلاقات الاجتماعية بين الطرفين المتحاورين تدعيما وتقوية وتعزيزا. وفي هذا الصدد، يقول الباحث المغربي محمد خطابي:" يقصد بالوظيفة التفاعلية قيام شكل من أشكال التفاعل اللغوي بين فردين أو بين مجموع أفراد عشيرة لغوية. على أن هذه الوظيفة الثانية تكتسي صبغة خاصة باعتبار أنه لا يهدف من ورائها إلى نقل المعلومات، وإنما إلى تأسيس وتعزيز العلاقات الاجتماعية والحفاظ عليها. إضافة إلى ذلك، فهي تعبر عن هذه العلاقات الاجتماعية والآراء والمواقف الشخصية والتأثيرات المرغوب

---

[١٣٥] - محمد مفتاح: محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥م، ص:٥٠-٥١.

إحداثها في العقيدة أو الرأي أو ماشابه ذلك. فمن الطبيعي – إذاً– أن يهتم بهذه الوظيفة علماء الاجتماع وعلماء الاجتماع اللغوي ودارسو التخاطب وأضرابهم. "[١٣٦]

وعليه، فالكتابة التفاعلية هي كتابة رقمية أساسها التفاعل المشترك بين الأطراف المترابطة داخل الشبكة العنقودية. وفي هذا الصدد، يقول مُحَمَّد مريني، بصدد حديثه عن النص المتشعب، أو النص المترابط:" مع ظهور النشر الإلكتروني أصبح في إمكان القارئ الاستفادة من أهم منتجات العصر ليدخل منعطفا جديدا في التفاعل مع النصوص، وهو تفاعل قائم أساسا على الاعتماد على الإمكانيات والقدرات الجديدة لتلقي النص المتشعب. وهو نص يتميز بقدرات واسعة، ومساحة لا محدودة، ووسائط متعددة، وفضاء كبير. وهي مواصفات أنتجت طفرة في مجال التواصل التفاعلي. لذلك يمكن اعتبار التفاعلية واحدة من أهم خصائص النص التشعب، حيث تقوم بين النص المتشعب وقارئه علاقة تناظرية وغير أحادية. معنى ذلك أن عملية التواصل لا تكون في اتجاه واحد، وإنما في اتجاهين. فخلافا للنص الورقي التقليدي، هناك تفاعل حقيقي بين النص المتشعب وقارئه الذي يستطيع على سبيل المثال، أن يخط لنفسه طريقا خاصا في قراءة الوثيقة المقروءة؛ يمكنه استبعاد قسم من النص، أو عدم مشاهدة مشهد ما، كما يمكنه الذهاب رأسا إلى ما يعتبره أساسيا، وبالتالي إسقاط جانب من الجوانب. "[١٣٧]

---

[١٣٦] – مُحَمَّد خطابي: **لسانيات النص،** المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٩١م، ص:٤٨.

[١٣٧]– مُحَمَّد مريني: **النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي،** كتاب الرافد، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، العدد٠٨٩، مارس ٢٠١٥م، ص:٥٧.

وهكذا، يتبين لنا أن الكتابة الرقمية كتابة تفاعلية، ليس بالمفهوم التداولي التقليدي للتفاعلية، بل بالمفهوم الحاسوبي والترابطي والافتراضي.

المطلب الثالث عشر: كتابـة تجريبية

من المعروف أن الكتابة الرقمية هي كتابة تجريبية(Ecriture expérimentale) أساسا. بمعنى أن الكتابة الرقمية مظهر من مظاهر التجديد والتحول والتطور، وعلامة على فلسفة مابعد الحداثة. وبالتالي، فالكتابة الرقمية كتابة طليعية بامتياز، تقوم على التجريب الشكلي والفني والجمالي والتقني والآلي، واستغلال التقنيات الآلية المعاصرة في إنتاج النصوص وتوليدها وخلقها.

إضافة إلى ذلك فالكتابة الرقمية خاضعة لما يسمى بالتجريب الإعلامي الأوتوماتيكي، بتمثل تقنيات الحاسوب، والاستفادة من هندسة الحاسوب، والانفتاح على البرمجة الإلكترونية التي تنقل النص من حالة الثبات والتقليد إلى حالة التحول والتجدد والتجريب.

المطلب الرابع عشر: كتابـة توليديـة

تتميز الكتابة الرقمية بكونها كتابة توليدية (Ecriture générative) بامتياز، على أساس أن البنية العميقة في الحاسوب، وهي عبارة عن أرقام ثنائية، هي المسؤولة عن توليد النصوص الرقمية الافتراضية. ومن ثم، فالبنية العميقة للحاسوب توجد في الذاكرة الصلبة، في شكل برامج ومعدات منطقية ورياضية ومنطقية، هدفها توليد المعطيات والبيانات والمعلومات والنصوص انطلاقا من قواعد رقمية وشفرات محدودة. وبعد ذلك، تخضع عملية

التوليد لتحويلات على مستوى السطح والظاهر معا. وهي تحويلات نصية، وصوتية، وبصرية، ومشهدية، وحركية، وحاسوبية، وإعلامية.

المطلب الخامس عشر: كتابة مشهدية

تتميز الكتابة الرقمية بكونها كذلك كتابة مشهدية (Ecriture scénique)، على أساس أن الكتابة الرقمية تبدو كمشهد مسرحي، أو لقطة سينمائية معروضة. والسبب في ذلك أنها كتابة خاضعة لمبدإ التحريك الحي والفوري والمباشر.

وإذا كانت الكتابة الورقية كتابة صامتة وساكنة وثابتة، فإن الكتابة الرقمية كتابة نابضة بالحركة والحيوية والتدفق الحركي. فكل شيء يتحرك على الشاشة حتى شخصيات القصة تتحرك في اتجاهات فضائية متنوعة، وتعمل بمنطق الحركة الديناميكية. وتتحول معطيات الكتابة الرقمية وعقدها وروابطها إلى مشاهد مسرحية دينامية، يتحكم فيها منطق الحركة والدينامية والعرض المباشر البصري.

المطلب السادس عشر: كتابة جماعية وتشاركية

تتسم الكتاب الرقمية بكونها كتابة تشاركية جماعية (Ecriture collective)، وليست كتابة فردية. بمعنى أن النص الورقي مرتبط بذات مبدعة فردية خاصة وشخصية، ينسب لها النص الإبداعي الذي تنتجه وفق حقوق التأليف، واحترام الملكية القانونية.

أما في حالة الكتابة الرقمية الافتراضية، فالكل يشارك في إبداع النص بالإضافة والإغناء والتكملة والتحوير والنقد والتعليق والتحشية والتذييل. ويعني هذا أن الكتابة الرقمية كتابة يسهر عليها الكل بطريقة تناوبية جماعية.



أضف إلى ذلك أنها كتابة تفاعلية من منطق تشاركي؛ إذ يشارك الراصد التفاعلي المفرد، أو الراصد المتعدد، شخصية المبدع أو الكاتب في بناء نص التفاعلي الرقمي، بمختلف ملاحظاته وانتقاداته وتقويماته وتعديلاته واقتراحاته وتوجيهاته ومشاركاته الشخصية المتنوعة والمتعددة. ومن ثم، تتحول الكتابة الرقمية إلى كتابة تفاعلية وترابطية وتشاركية وجماعية وتعددية وبوليفونية بامتياز.

المطلب السابع عشر: كتابة مبرمجة

تتسم الكتابة الرقمية بكونها كتابة مبرمجة (Ecriture programmée). ويعني هذا أن الأجهزة والبرامج (Les logiciels) التقنية هي التي تسهم في توليد الملفات (Fichiers) عبر الحاسوب، في شكل نصوص، وجداول، وصور، وأفلام، وموسيقا، وأصوات، والشفرات، إلخ. وهي التي تخلق جميع المواد والمكونات والمحتويات التي يتضمنها إطار الشاشة الإلكترونية علويا وسفليا، وما يتكون منه فضاء العمل من جميع جوانبه. وبالتالي، فهي تلك التقنيات التي تتحكم في عملية التصفح والتوريق والإبحار والتجوال والتيهان في الفضاء الشبكي العام، أو الفضاء الشبكي الخاص بنص أدبي ما، أو عمل فني ما.

وتكون هذه الكتابة سببا في ظهور أعمدة أو أشرطة الشاشة، كعمود العناوين(barre de titre)، وعمود المحتويات(une barre de menu)، وعمود أدوات الاشتغال(barres d'outil)، وأعمدة الحالة (une barre d'état) التي تقدم معلومات حول الوثيقة (عدد الصفحات مثلا).





ويعد فضاء العمل أهم مكان تشتغل فيه الكتابة الرقمية. وفي هذا المكان بالذات، تظهر الملفات منعكسة داخل إطار شاشة الإبحار

شريط العنوان Title Bar
شريط القوائم Menu Bar
شريط القياسي Standard Bar
المسطرة Rulers
شريط التنسيق FORMAT Bar
مؤشر الكتابة
شريط ازاحة
شريط الحالة
شريط الرسم
شريط جداول وحدود

وتتغير صورة الشاشة، بمختلف مكوناتها، حسب نوع البرنامج وطبيعته من حيث السرعة، والتقنية، والقوة، والتقدم، والتطور...

ومن جهة أخرى، يمكن الحديث عن برامج خاصة بالكتابة (Les logiciels de traitement de texte) التي تقوم بمجموعة من العمليات المهمة، مثل: الكتابة، والتنظيم، والتصحيح، والتوضيح. وعبر هذا البرنامج نفسه، يمكن كتابة نصوص، ومقالات، ورسائل، ومقاطع، وشذرات، وأشعار، وقصص، وروايات، ومسرحيات، وقصص قصيرة جدا، وكتب ومؤلفات مفردة ومتسلسلة.





وفي المقابل، هناك برامج تختص فقط في إنجاز الجداول (Les tableurs)، والقيام بالعمليات الإحصائية والرياضية والمنطقية والحسابية، إلخ...

ومن هنا، يتخذ فضاء العمل، أو فضاء الكتابة، شكل جدول عبارة عن خطوط وأعمدة تكون ما يسمى بالخلايا (cellules) المسؤولة عن تدفق البيانات والمعطيات والمعلومات، أو ما يسمى أيضا بالداتا (Data).



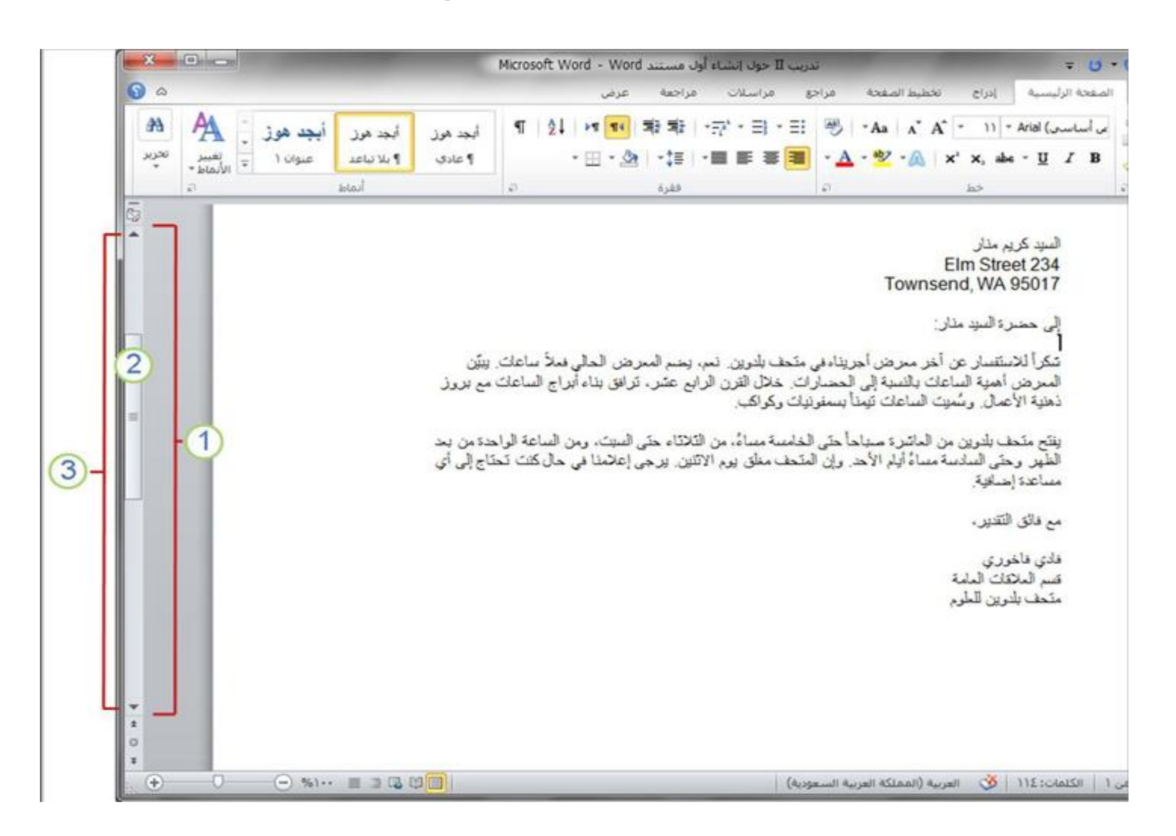
ومن هنا، يمكن لكاتب النص، داخل إطار الشاشة، أن يضيف الصور، والأصوات، والموسيقا، والخطوط الهندسية، والفيديو، والأشكال المتحركة...

وثمة أدوات تسهر على إنجاز هذه العمليات الإلصاقية، توجد متسلسلة في أشرطة الشاشة من جميع الجوانب، وخاصة العلوية والسفلية منها. وعندما ينقر الكاتب على أداة التنفيذ (Insertion)، ينجز البرنامج المهمة بشكل دقيق وسريع.





وإذا أراد الكاتب أن يكبر الخط أو يرققه، فسيلتجئ إلى أداة خاصة بذلك، والشيء نفسه مع جميع العمليات التي تستلزمها عملية الكتابة والأسلبة، مثل: وضع أرقام الصفحات، وتنظيم الصفحة، والتوثيق، والتسجيل والتخزين، والتقطيع والإلصاق...

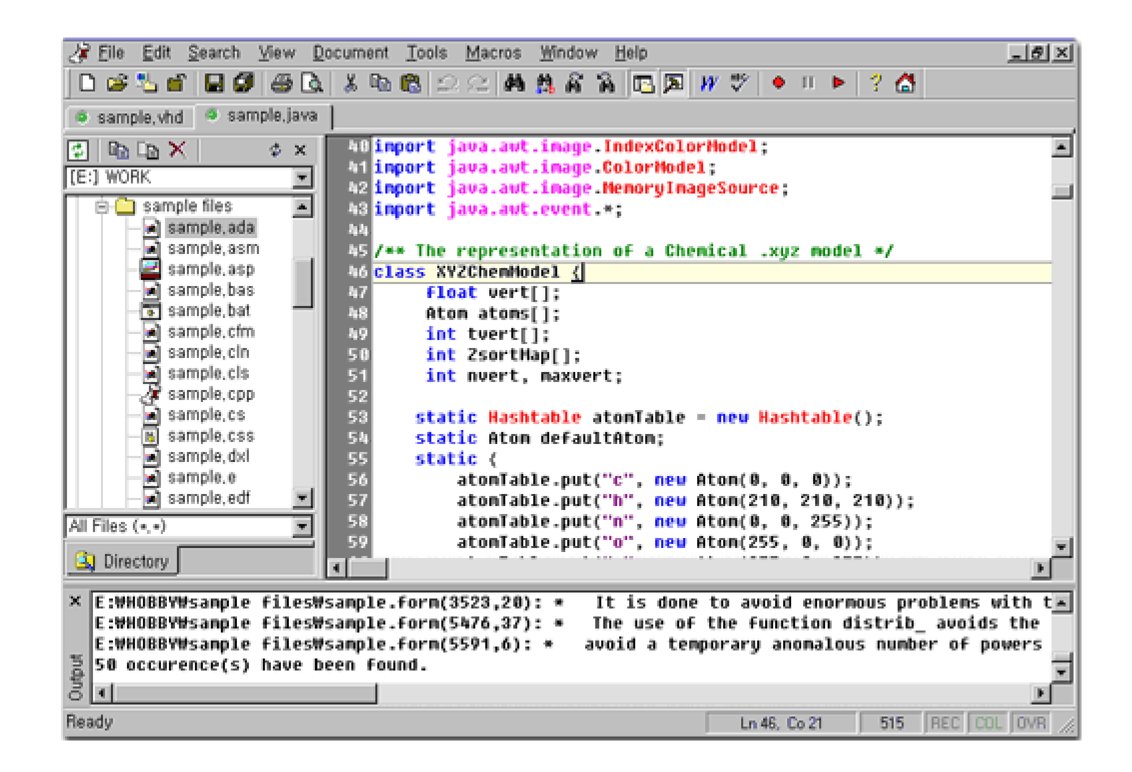


ومن جهة أخرى، يمكن الحديث عن نوعين من برامج الصورة، فهناك الفوطوشوب(**Photoshop**)، وكيمب(**Gimp**). ومن وظائف هذين البرنامجين تعضيد النص بالصور والرسوم والأشكال الهندسية، في مختلف كيفياتها ومقاساتها وأحجامها وطبيعتها.

ومن جهة أخرى، يمكن الحديث عن النص المنشور (Un éditeur de texte) الذي يختلف عن عملية الكتابة العادية التي تكون على صفحة الشاشة الإلكترونية. فهذا النوع من الكتابة تكون مشفرة وفق برامج الإعلاميات الرقمية.







المطلب الثامن عشر: كتابــة وسائطية

تتميز الكتابة الرقمية بكونها كتابة وسائطية أو وسائلية (Ecriture médiologique). ومن ثم، " يستغل النص المتشعب كل الإمكانيات والبرامج التي يوفرها الحاسوب وشبكة الإنترنيت، وهي إمكانيات تخضع للتطور المستمر. وتتراوح عموما بين أنواع الخط المختلفة الأشكال، والصور الثابتة والمتحركة، والأصوات الحية وغير الحية، والأشكال الجرافيكية، والألوان المختلفة.

إن أهم ما يميز النص المتشعب في هذا هو تعدد أنظمة العلامات التي يوظفها.

لقد ارتبط النص الورقي بالحروف والألفاظ. قد يحمل هذا النص صورا. لكنه لايمكنه أن يحمل العناصر الصوتية، وهذا كان يحد من قدراته التواصلية والتفاعلية. إن هذا التنوع في الوسائط لا يوازيه إلا التعدد في عرض وجهات النظر التي يمكن أن تقدم حول موضوع واحد. والمضاعفة اللانهائية لوجهات النظر حول مفهوم أو موضوع؛ بحيث يمكن للقارئ أن

يستوعب المفاهيم والموضوعات من منظورات ومواقف متباينة، مما يجعل القارئ على بينة من العلاقة بين وجهة نظر معينة وخصوصية تعريفها للموضوع. ويصبح النص المتشعب بمثابة نص جامع يتيح إظهار طابع التعددية الممكنة لتعريف الشيء الواحد. من هنا يسعفنا النص المتشعب في ربط تعريف ما بسياق ظهوره، وبالحقل العرفي الذي يندرج ضمنه."[١٣٨]

ويعني هذا أن الكتابة الرقمية كتابة تعتمد على الواسطة الإعلامية، سواء أكانت عبارة عن جهاز الكومبيوتر أم الحاسوب أم الإنترنيت أم الهاتف أم اللوحة الرقمية أم غيرها من الوسائط الرقمية الأخرى. ومن ثم، لايمكن أن تستغني الكتابة الرقمية عن الأجهزة الآلية ذات الطابع التقني والإعلامي؛ لأن الكتابة الرقمية خاضعة للبرمجة الحاسوبية، والهندسة اللوغاريتمية. وبالتالي، تلتصق هذه الكتابة بالوسيط الحاسوبي، وتتسلح بالمعرفة الإعلامية في تدبير المعطى الرقمي وهندسته وتوجيهه والتحكم فيه.

المطلب التاسع عشر: كتابة افتراضية

من المعلوم أن الكتابة الرقمية كتابة افتراضية (Ecriture éventuelle)، على أساس أنها كتابة احتمالية وممكنة قائمة على الافتراض ومنطق الاحتمالات، وليست كتابة حقيقية ثابتة ومادية ملموسة. فعندما نقول بالعوالم الافتراضية الممكنة، يعني هذا أنها عوالم خيالية غير خاضعة لمنطق الإحالة الواقعية، أو لمنطق الصدق والكذب، كعالمنا الواقعي المادي الحسي الملموس. وفي هذا الصدد، يقول الباحث المغربي مُحَمَّد مريني:" على عكس النص الورقي الذي يتسم بوجود مادي ثابت ومقيد، يتميز النص المتشعب بطابعه الافتراضي،

---

[١٣٨]- مُحَمَّد مريني: **النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي**، كتاب الرافد، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، العدد٠٨٩، مارس ٢٠١٥م، ص:٦٠-٦١.

ذلك أن النص الذي نراه على شاشة الحاسوب له طابع خيالي، وهو مخزن في الذاكرة الصلبة للحاسوب بعلامات رقمية تدعى (Digit Gram) تشكل هذه العلامات نصا متخفيا، ترتبط بعلاقات مباشرة مع العلامات المرسومة على السطح الظاهر (Phono Sign). إن النص المتشعب لايوجد في مكان واحد، بل يوجد جانب منه في ذاكرة الكومبيوتر، والبعض على الشاشة، والبعض الآخر على الكاثود القابع وراء الشاشة... لذلك يمكن القول: إن النص المتشعب وثيقة مجردة، وليست عالقة بسندها المادي كما هو الحال في النص الورقي. تمنح هذه الصفة للنص ميزة خاصة، تتمثل في سعة الانتشار؛ بحيث يمكن للعديد من الأشخاص أن يتعاملوا- بشكل متزامن- مع النص المتشعب المنشور على شبكة الإنترنيت. ذلك أن هذا النص لاوجود له في مكان محدد، كماهو الحال بالنسبة للكتاب الذي يوجد في هذه الخزانة أو تلك. والحال أنه في شبكة الحواسيب، يكون النص المتشعب محمولا إلى ما لانهاية، يمكنه أن يكون في أمكنة عديدة في وقت واحد، مع بقائه نفسه. "[١٣٩]

وهكذا، يتبين لنا أن الكتابة الرقمية كتابة افتراضية واحتمالية وخيالية، تنقل المعطيات الواقعية الحقيقية من عالمنا الحسي إلى عوالم رقمية افتراضية وخيالية مقابلة.

المطلب العشرون: كتابـة تناصية

تتميز الكتابة الرقمية بكونها كتابة تناصية (Ecriture Intertextuelle) بالمفهوم الافتراضي والرقمي والحاسوبي والترابطي. ومن ثم، يعد التناص من أهم المفاتيح الإجرائية

---

[١٣٩]- مُحَمَّد مريني: **النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي**، كتاب الرافد، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، العدد٠٨٩، مارس ٢٠١٥م، ص:٥٩-٦٠.

لفهم الأدب المقارن، ورصد عملية التثاقف والحوار بين الحضارات والثقافات الإنسانية في شتى المجالات الفكرية والفنية والأدبية. ويعتبر كذلك أداة ناجعة لمقاربة النص الأدبي، واستنطاق سننه اللغوي وبنيته العميقة، والدخول إلى أغوار النص، واستكناه دلالاته وتفاعلاته الخارجية والداخلية. لأن النص مهما كان، فهو شبكة من التفاعلات الذهنية، ونسق من المصادر المضمرة والظاهرة التي تتوارى خلف الأسطر، وتتمدد في ذاكرة المتلقي عبر آليات، مثل: المعرفة الخلفية، وترسبات الذاكرة، والخطاطات النصية، والسيناريوهات التصورية، والتداخل النصي، وتعدد الأصوات، والأسلبة، والباروديا، والتهجين...

ويدل التناص كذلك على أن النص الأدبي عصارة من التفاعلات والتعالقات النصية التي تتم على المستويين: الدلالي والشكلي. والتناص أيضا مجموعة من الأصوات والإحالات التي تنصهر في النص الأدبي بطريقة واعية أو غير واعية، أو هو التداخل النصي بصفة عامة.

ومادام التناص موجودا، فمن الصعب الحديث عن إبداع أصيل خالص للمبدع، أو عن النص- الأب أو النص الأصل- كما يرى رولان بارت في كتابه (**درس السيميولوجيا**)[١٤٠]،بل النصوص الإبداعية هي امتصاص ومحاكاة للنصوص السابقة، وتفاعل معها عبر عمليات الحوار، والنقد، والأسلبة، والباروديا، والتهجين، والسخرية، والحوارية. .

وإذا كان التناص مصطلحا معروفا في النقد العربي بدلالات أخرى (التضمين والاقتباس والإحالة...)، فإن الغرب قد طور هذا المفهوم، وأصبح تقنية فعالة وإجرائية في فهم النص وتفسيره. وأضحى آلية منهجية في مقاربة الإبداع وتشريحه قصد إثرائه بالدلالات الظاهرة أو

---

١٤٠ - رولان بارت: **درس السيميولوجيا**، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، طبعة ١٩٨٥م، ص:٦٣.



المضمرة. ويكثر المبدع – اليوم– من الإحالات التناصية، والمستنسخات النصية، والرموز الموحية، والخلفيات المسكوت عنها، إلى أن أصبح النص مصبا للنصوص، واختزالا لأفكار السابقين في إطار عصارة تناصية، تحتاج إلى استنطاقها واستجلائها قصد تحديد مرجعيات الكاتب، وتبيان مصادره الثقافية، ورصد الأصول المولدة لفكره، واستكشاف رؤيته للعالم.

هذا، ويعد جنس الرواية (دون أن نقصي الشعر والدراما...) الفن الأدبي الأكثر استفادة من التفاعلات التناصية، والتداخلات الحوارية، والتعالق التفاعلي. كما أشار إلى ذلك كثير من الدارسين والمنظرين، ولاسيما ميخائيل باختين، وجوليا كريستيفا، وغريماص، ورولان بارت، وتودوروف، وجيرار جنيت، وكل الباحثين الذين درسوا النص الموازي وعتباته.

وتعتبر الرواية أيضا الجنس الأدبي الأكثر انفتاحا على الذات والموضوع والنصوص السابقة أو الراهنة تعالقا وتفاعلا وترابطا. وهو كذلك جنس أدبي تنصهر فيه كل الأجناس الأدبية والأساليب والخطابات النصية. أي: إن الرواية مظهر بارز للتناص، والتداخلات المناصية، وتكاثر المستنسخات والإحالات، والأصوات الأجناسية؛ وهذا ما جعل باختين وجوليا كريستيفا يهتمان اهتماما شديدا بهذا الجنس الأدبي، عندما انكب باختين على روايات دوستيفسكي من جهة، واهتمت كريستيفا بسيميائية الخطاب الروائي من جهة أخرى.

وقد بدأ الاهتمام بالتناص في العالم العربي في أواخر السبعينيات من القرن العشرين، مع بعض النقاد المغاربيين واللبنانيين، كمحمد مفتاح، وسعيد يقطين، ومُحَمَّد بنيس، وبشير القمري، وسامي سويدان... وراحوا يفرعونه في شكل أنواع وأقسام ومفاهيم اصطلاحية، يحللون بها النصوص الأدبية العربية القديمة والحديثة تحليلا ونقدا، حتى أصبح هذا المفهوم النقدي شائعا في الساحة الثقافية العربية، وقلما تخلو منه دراسة أدبية أو نقدية.



وينبغي للناقد أو المحلل أو القارئ أن يعرف مجموعة من آليات التناص أثناء مقاربته للنص الأدبي؛ لأنها تساعده على استكناه النص، وسبر أغواره. ونذكر من هذه الآليات الإجرائية المفاهيم التالية:

١- **المستنسخات النصية** (ألفاظ وشواهد وعبارات واقتباسات بارزة...).

٢- **المقتبسات النصية** (تكون في بداية الرواية أو الفصل أو المتن في شكل نصوص ومقاطع وفقرات، موضوعة بين علامات التنصيص تضيء الرواية تفاعلا وحوارا...).

٣- **العبارات المسكوكة** (أمثال وحكم وعبارات مسكوكة في نسقها اللغوي والبنيوي بطريقة كلية عضوية ومتوارثة جيلا عن جيل، مثل:أكلت يوم أكل الثور الأبيض، ومن جد وجد ومن زرع حصد، وراح يصطاد اصطادوه...).

٤- **الهوامش النصية**: يورد المبدع المتن في عمله الإبداعي، ويذيله بهوامش إحالية ومرجعية. وغالبا، ما توضع هذه الهوامش في أسفل النص أو في آخر العمل، حيث تقوم بوظيفة الوصف والتفسير لما غمض من النص، وما يحمله من إشارات نصية، كما فعل عبد الله العروي في روايته(**أوراق**).

٥- **الحواشي النصية**: قد يرفق المبدع نصه بحواش في بداية العمل، أوفي نهايته، أو في آخره لتفسير النص، بتحديد سياقه، أو إبراز مناسبته، أو شرح بعض الألفاظ، أو تفسير بعض أسماء الأعلام، أو تعيين المهدى له هذا العمل، أو تبيان الدواعي التي دفعته لكتابة النص وتحبيره... .

٦- **الاقتباس**: هو أن يأخذ المبدع القرآن والسنة، ويدرجهما في كلامه بطريقة صريحة أو غير صريحة...

٧- **التضمين**: ويعني أن يضمن المبدع كلامه شيئا من مشهور الشعر أو النثر لغيره من الأدباء والشعراء...

٨- **المحاكاة**: يلتجئ المبدع إلى توظيف المقتبس أو المستنسخ بطريقة حرفية دون أن يبدع فيها.

٩- **الإحالة**: غالبا، ما نجد الكاتب يوظف بعض الكلمات أو العبارات التي توحي بإشارات أو إحالات مرجعية رمزية أو أسطورية... . .

١٠- **المناص(Métatexte)**: ينطلق المبدع من عمل أو حدث أو فكرة أو مرجع أو مصدر لمبدع آخر، فيحاول محاكاته أو نقده ومحاورته، كما فعل بنسالم حميش في روايته(**العلامة)**، حيث انطلق في تحبيك روايته وتمطيطها من سيرة العلامة ابن خلدون بطريقة تخييلية فنية رائعة.

١١- **الاستشهاد**: يورد المبدع مجموعة من الاستشهادات التي يضعها بين قوسين أو بين علامات التنصيص بغية الاستدلال والإحالة وتدعيم قوله.

١٢- **الباروديا**: هي عبارة عن محاكاة ساخرة يتقاطع فيها الواقع واللاواقع، الحقيقة واللاحقيقة، الجد والسخرية، النقد والضحك اللعبي.

١٣- التهجين أو الأسلبة: المزج بين لغتين اجتماعيتين في ملفوظ لغوي وأسلوبي واحد. ويعبر هذا عن البولوفونية(التعددية) اللغوية القائمة على تعدد الأصوات، واللغات،

والأساليب، والخطابات، والمنظورات السردية. وكذلك، يعبر هذا التعدد، في الحقيقة، عن التعددية الاجتماعية، واختلاف الشخصيات في الوعي والجذور الاجتماعية والطبقية.

١٤- **الحوار التفاعلي**: يعد أعلى مرتبة في التواصل مع النصوص، والتعالق بها، واستنساخها. أي: إن المبدع لا يقف عند حدود الامتصاص، والاجترار، والاستفادة، بل يعمد إلى ممارسة النقد والحوار.

١٥- **المعرفة الخلفية**: هي تلك المعرفة التي يتسلح بها قارئ النص، اعتمادا على التشابه النصي، والسيناريوهات، والخطاطات، والمدونات، التي يحلل بها النص، ويفككه تشريحا، ويعيد تركيبه من جديد.

١٦- **النص الموازي**: هو عبارة عن مجموعة من العتبات المحيطة داخليا وخارجيا، تسهم في إضاءة النص وتوضيحه، كالعناوين، والإهداء، والأيقون، والكتابات، والحوارات، والمقدمات، والتعيين الجنسي... . وعلى الرغم من موقعها الهامشي، فإنها تقوم بدور كبير في مقاربة النص، ووصفه سواء من الداخل أم الخارج.

ويعني هذا كله أن التناص، في الكتابة الرقمية، هو تناص ترابطي وتفاعلي وحاسوبي وإعلامي. بمعنى أننا ننتقل من نص رقمي إلى آخر عبر مجموعة من العقد والروابط والنوافذ والمدونات. ويحيلنا كل رابط على روابط أخرى. وتحيلنا هذه الروابط، بدورها، على روابط خلفية أخرى. وهكذا، دواليك. ومن ثم، فهناك تناصية رقمية منفتحة ومتعددة الروابط والمرجعيات التفاعلية.





وخلاصة القول، فالكتابة الرقمية هي - إذاً- تلك الكتابة التي تتميز بطابعها الرقمي والحاسوبي والافتراضي،وتخضع لبنية توليدية رياضية ونطقية ولوغاريتمية مبرمجة وآلية.

ومن ثم، فالكتابة الرقمية هي كتابة افتراضية، وكتابة ترابطية، وكتابة تفاعلية، وكتابة آلية، وكتابة ديناميكية، وكتابة مشهدية، وكتابة صوتية ومسموعة، وكتابة بصرية، وكتابة توليدية، وكتابة مبرمجة، وكتابة تناصية، وكتابة وسائطية، وكتابة جماعية تشاركية، وكتابة مشهدية، وكتابة مفتوحة، وكتابة مهجنة بوليفونية، وكتابة متشعبة، وكتابة تجريبية...



الفصل الخامس

المقاربة الوسائطية

(L'approche médiologique)

لايمكن قراءة النصوص الإبداعية الأدبية والفنية ذات البعد الرقمي فهما وتفسيرا وتأويلا، أو تفكيكا وتركيبا، إلا في ضوء مقاربة نقدية جديدة تراعي مقومات الأدب الرقمي وخصائصه ومميزاته ومكوناته وسماته بنية ودلالة ووظيفة. ونسمي تلك المقاربة النقدية الجديدة بالمقاربة الرقمية، أو المقاربة التفاعلية، أو المقاربة الوسائطية[١٤١]، أو المقاربة الميديولوجية (Médiologie)...

بيد أني أفضل المقاربة الوسائطية التي تسمى أيضا بالمقاربة الميديولوجية؛ لأن هذا المصطلح يركز كثيرا على الوسيط الآلي باعتباره أداة في خدمة الأدب التفاعلي. أي: يقترن هذا المصلح بالوسيط الإعلامي، وبكل وسائل الاتصال والإعلام. ومن ثم، فله علاقة وطيدة بالحاسوب والإنترنيت والكومبيوتر.

---

[١٤١]- " الوسائط جمع وسيط وهي تكنولوجيا الكتابة، وحفظ، ومعالجة ونشر المعلومات.والمقصود بالكتابة هنا كل ما كان ليس في المستوى الأول للواقع.فآلة التصوير هي كتابة للصورة، والصورة ليست هي الواقع. إنها واقع ثان نجم عن عملية الكتابة.وتستعمل الوسائط أيضا للدلالة على أدوات أو وسائل التواصل بين الناس مثل الجريدة، والمذياع، والأسطوانة، والكتاب، والتلفزة، والإنترنيت، ...وهناك استعمالات أخص للوسائط حين تكون موصولة بالمتعددة أو التفاعلية أو الوسائط المترابطة." سعيد يقطين: **من النص إلى النص المترابط**، ص:٢٦٦.

المبحث الأول: التعريف بالميديولوجيا

يقصد بالميديولوجيا(La médiologie)[١٤٢]، أو علم الوسائط الإعلامية، تلك النظرية التي تعنى بالوسائط التقنية والآلية والمؤسساتية التي يشغلها الفعل الثقافي. وقد ظهر المصطلح أول مرة سنة ١٩٧٩م، مع الفرنسي ريجيس دوبراي(Régis Debray) (١٩٤٠م-؟) في كتابه (**السلطة الثقافية في فرنسا**)[١٤٣].

ويعد كتاب(**محاضرات في الميديولوجيا العامة**) لريجيس دوبراي الذي ظهر سنة ١٩٩١م أول كتاب يعرف بالدرس الوسائطي[١٤٤]. بيد أن هذا الكتاب يعتمد على مجموعة من الخلفيات المعرفية التي تحيل على كتابات كل من: فيكتور هيجو (Victor

---

١٤٢-" اختصاص جديد ساهم في وضع لبناته الأساسية الباحث والمفكر الفرنسي ريجيس ديبريه، وهو يعنى ليس بالوسائط في حد ذاتها كما نتحدث عنها (الوسائط المتعددة مثلا)، ولكنه يعنى بنوع خاص وهو الوسيط الذي بواسطته تتحول الفكرة إلى قوة مادية. يتكون المصطلح من كلمتين: الوسيط (Medio) مجموع وسائل نقل ونشر كل ماهو رمزي من المعلومات.أما اللاحقة " يات" (Logie) فدالة على الاختصاص.مايزال هذا الاختصاص متصلا بريجيس دبري الذي أصدر عدة مقالات وكتب وهي ذات طبيعة فلسفية وتاريخية للفكر. يمكن الإفادة من الوسائطيات في حقل الوسائط المتفاعلة إفادة جليلة لخلفيتها الفكرية والذهنية العامة." سعيد يقطين: **من النص إلى النص المترابط**، ص:٢٦٨.

143 - Régis Debray, **Le pouvoir intellectuel en France**, Ramsay, 1979.

144 -Régis Debray, **Cours de médiologie générale**. Bibliothèque des Idées, 1991, 395p ; **Manifeste médiologique**. Gallimard, 1994, 220p ; **Introduction à la médiologie**. PUF, Collection Premier Cycle, 2000 ; **Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident**, Gallimard, 1992.

Hugo)[145]، ووالتر بنجامين (Walter Benjamin)، وبول فاليري(Paul Valéry)، ومارشال ماكلوهان (Marshall McLuhan)، ووالتر أونج (Walter J. Ong)، وأندري لوروا غوران (André Leroi-Gourhan)،وجيلبير سيموندون (Gilbert Simondon)، وفرانسوا داغونيي (François Dagognet,)، وبيرنار شتايغلر(Bernard Stiegler)، وبيير ليفي(Pierre Lévy)، وجاك ديريدا(Jacques Derrida.)...

وقد نشرت أهم كتابات ريجيس دوبراي حول الميديولوجيا في (**دفاتر الميديولوجيا / Cahiers de médiologie**) ما بين ١٩٩٦و٢٠٠٤م، ومجلة الوسيط (**ميديوم /*MediuM***) سنة ٢٠٠٥م، ومازالت مستمرة إلى يومنا هذا.

ومن هنا، فالميديولوجيا عبارة عن نظرية علمية تجمع بين الثقافة والتقنية. وتحيل الكلمة على علم الوسائط. وبالتالي، يهتم هذا العلم بمختلف الوسائط التي تعنى بنقل الرسائل من ذات إلى أخرى، أو من ذات إلى آلة، أو من آلة إلى أخرى. أي: تدرس وسائل الاتصال والإعلام التي تعتمد عليها الثقافة بصفة عامة، والأدب بصفة خاصة. ومن ثم، يحاول هذا العلم أن يفكك العلامات الرمزية والسيميائية في سياقها الزماني والمكاني والفني والجمالي والبصري. وليس هذا العلم مستقلا، بل يتكئ على الفلسفة، وعلوم الإعلام، ونظريات التواصل.

---

145 - Victor Hugo, **Notre-Dame de Paris**, Livre V, chap. 2 (« La presse tuera l'Église… L'imprimerie tuera l'architecture »).



وتستند الميديولوجيا إلى مفاهيم عدة، مثل: مفهوم الأكوان الوسائطية (**Les médiasphères**) الذي يهتم بدراسة مجموعة من أنظمة الإرسال والتواصل التي تشتغل عليها الثقافة في فترة زمنية محددة. ويعني هذا أن الكون الوسائطي يحدد المكان الذي يحضر فيه البعد التقني إلى جوار البعد الرمزي والفني والجمالي. ومن هنا، يمكن الحديث عن الكون اللغوي (la *logosphère*) الذي يعنى بالوسيط الشفوي، والكون الكتابي (la *graphosphère*) الذي يهتم بالوسيط الكتابي أو الطباعي أو البصري، والكون القرصي، أو ما يسمى أيضا بكون الفيديو (la *vidéosphère*)، ويستند إلى فعل الذاكرة التقنية كالصور، والفيديو... ؛ والكون الشبكي أو الكون المتشعب والمترابط (l'*hypersphère*) الذي يقوم على الشبكات الرقمية.

وتخضع هذه الأكوان الوسائطية المختلفة لمنطق التتابع في الزمان من جهة، ولمنطق البرمجة من جهة أخرى. ولكنها لا يصيبها العدم، بل تحضر وتغيب حسب رغبة المشغل وميوله الشعورية واللاشعورية.

وبهذا، يكون ريجيس دوبراي سباقا إلى الحديث عن نظرية العوالم الممكنة من الوجهة الإعلامية أو الوسائطية أو الميديولوجية. والدليل على ذلك قوله بتعدد الوسائط الرقمية، وتعدد عوالمها الافتراضية والإعلامية والوسائطية.

وتستند الوسائطية إلى وجهين أساسيين: الوجه التقني، والوجه التنظيمي أو السياسي أو المؤسساتي. ويضم الوجه الأول كل الوسائل والأدوات والمستندات (الكتاب، الطريق، الدراجة...). في حين، يقوم الوجه الثاني على المؤسسات والأمكنة وما هو قانوني وشرعي (البريد، المكتبة، المدرسة، المؤسسة الدينية...).



ولايعني هذا أن الميديولوجيا خاضعة للحتمية التكنولوجية، بل تهتم بماهو ثقافي أكثر مماهو تقني وآلي(**L'effet-jogging**).

وتقوم المقاربة الميديولوجية أو الوسائطية على دراسة الثقافة على المستوى الكلي (الدين، والفن، والسياسة، واللغة)، وعلى المستوى اليومي (المواد، والوسائل، والاستعمالات...)، مع تحديد الملفات الموضوعاتية (Les dossiers thématiques) التي اقترحتها دفاتر الميديولوجيا أو مجلة الوسيط، مثل: الطريق، والورق، والدراجة، والحركة، والنقود، والحدود؛ أو الربط بين التقنية والثقافة، بالتوقف عند الوطن والشبكات، والإضاءة الرمزية ووسائل الإنارة، وفكرة التضحية والأجيال التكنولوجية، والإرهاب وتقنية الفرجة.

وهناك مجموعة من الباحثين الذين يهتمون بالميديولوجيا، مثل: دانييل بونيو(Daniel Bougnoux)[١٤٦]، ولوي ميرزو (Louise Merzeau)[١٤٧]، وكاترين بيرتو لافونير(Catherine Bertho-Lavenir)[١٤٨]، وبيير مارك دوبيازي(Pierre-Marc de Biasi)[١٤٩]، ومونيك سيكار(Monique Sicard)[١٥٠]، وفرانسوا بيرنار

---

[146]-coordinateur des *Cahiers de médiologie* n°1 « La Querelle du spectacle » (1996) et n°15 « Faire face » (2002).

[147] -coordinatrice des *Cahiers de médiologie* n°6 « Pourquoi des médiologues ? » (1998).

[148] -coordinatrice des *Cahiers de médiologie* n°5 « La bicyclette » (1998) et n°17 « Missions » (2004)

[149] -coordinateur des *Cahiers de médiologie* n°4 « Pouvoirs du papier » (1997) et producteur de l'émission *Le Cercle des médiologues* sur France Culture (2001-2002).

هويث (François-Bernard Huyghe)[151]، وفرانسواز جايار(Françoise Gaillard)،وميشيل ميلو (Michel Melot) [152]،ومارك كيوم (Marc Guillaume)[153]، وجاك بيريول (Jacques Perriault)، وأودون فالي (Odon Vallet)، وبول سوريانو (Paul Soriano)[154]...

وهكذا، فالمقاربة الميديولوجية هي مقاربة وسائطية تعنى بدراسة الأدب الرقمي دراسة تشريحية متكاملة المستويات، بالتركيز على الوسيط الرقمي في مختلف تجلياته النصية والترابطية والتقنية والتفاعلية والوظيفية والسيميائية. وذلك في علاقة وطيدة بماهو أدبي وفني وجمالي وموضوعاتي وشكلي.

---

150 -coordinatrice des *Cahiers de médiologie* n°10 « Lux, des Lumières aux lumières » (2000)

151 -coordinateur des *Cahiers de médiologie* n°13 « La scène terroriste » (2002).

152 -coordinateurs des *Cahiers de médiologie* n°7 « La confusion des monuments » (1999).

153- coordinateur des *Cahiers de médiologie* n°12 « L'automobile » (2001)

154- rédacteur en chef de *MédiuM*, coordinateur du n°16-17 « L'argent maître » (2008).

المبحث الثاني: المستويات المنهجية

تنبني المقاربة الوسائطية أو الميديولوجية (Mediologique) على مستويات منهجية عدة متضافرة ومتجادلة على النحو التالي:

المطلب الأول: مستوى التوريق

أول ما يقوم به المتلقي التفاعلي، في أثناء تعامله مع النص الرقمي، هو توريق صفحات ملف الشاشة، بقلب صفحة صفحة، أو ورقة ورقة بغية البحث عن المطلوب والهدف. ومن ثم، فعملية التوريق أولى مرحلة يلتجئ إليها مستعمل الحاسوب للتعامل مع النص الإبداعي الرقمي. وبعد ذلك، ينتقل إلى عمليات التصفح والتجوال والإبحار قصد السباحة في الشبكة العنقودية بكل عوالمها الافتراضية الممكنة. ويكون التوريق بالنقر على مفتاح الصفحة بالفأرة المستخدمة للانتقال من ورقة إلى ورقة أخرى، كأننا نتصفح كتابا ورقيا مطبوعا كما يقول سعيد يقطين[١٥٥].

و ثمة مجموعة من العمليات التي يقوم بها المستعمل المتصفح للتعامل مع النص الرقمي منها: التجوال، والتصفح، والتيهان، والتفاعل، والربط...

فالتجوال (Broutage/Browsing) هو" الانتقال بين العقد بواسطة الروابط لغاية غير محددة. فالمتجول مثل متصفح الكتاب ليس له قصد محدد من وراء عمله، فهو ينتقل

---

[١٥٥]- سعيد يقطين: نفسه، ص:١٣٦.

من عقدة إلى أخرى. قد يتوقف أحيانا عند عقدة ما، ثم سرعان ما يتجه إلى غيرها. نسمي المتجول المتصفح أيضا، لأنه يكتفي بالتجوال بين الوثائق أو تصفحها[١٥٦]".

أما المتصفح (Fureteur)، فهو" القارئ الذي يستحثه الفول إلى كثرة التجوال في النص المترابط بدون غاية ملموسة. يترك المجال للصدفة لتجعله يرسي عند عقدة ما. لذلك، يحتاج المتصفح إلى " الخارطة" كي لايكون عرضة للتيهان. [١٥٧]"

أما التيهان (Désorientation)، فهو بمعنى أن النص المترابط" بمثابة متاهة لايمكن للمتصفح غير المتعود إلا أن يتيه في مختلف السراديب والجزيرات التي يزخر بها. وعندما لاتكون للمتصفح أو حتى المستعمل قدرة على إعادة إنتاج النص المترابط، والتحرك بين عقده والتحكم في مساراتها، أو خطة محددة للانتقال، فإنه يكون عرضة للضياع والتيهان. يمكن أن يعود السبب في ذلك إلى طبيعة النص المترابط ذاته من جهة، كما يمكن أن يعود إلى المتعامل معه لأنه لايمتلك وجهة محددة، أو لايتذكر الخطوات التي قطعها من جهة ثانية. لذلك، يمكن اعتماد الحافظة للرجوع إلى نقطة انطلاق والمعاودة من جديد[١٥٨]. "

ويعني هذا أن مستوى التوريق والتصفح أول خطوة إجرائية لقراءة النص الرقمي قراءة استهلالية، ومقاربته مقاربة وسائطية موضوعية.

[١٥٦]- سعيد يقطين: نفسه، ص:٢٥٨.

[١٥٧]- سعيد يقطين: نفسه، ص:٢٦٣.

[١٥٨]- سعيد يقطين: نفسه، ص:٢٥٩.



المطلب الثاني: مستوى التشذير

ويقصد بمستوى التشذير(La fragmentation) توزيع النص الرقمي إلى مقاطع وفقرات ونصوص وروابط وفق آليات سيميوطيقية معينة، كآلية التزمين، وآلية التفضية، وآلية الأسلبة، وآلية التشاكل، وآلية البياض والسواد، وآلية التدليل، وآلية الحضور والغياب...

ويمكن تشذير النص الرقمي إلى لوحات أو صفحات أو ورابط أو نصوص أو وسائط معينة، كشذرة النص، وشذرة الصوت، وشذرة الحركة، وشذرة الصورة، وشذرة الرابط...

ويعني هذا أن المقاربة الوسائطية هي مقاربة شذرية بامتياز، تعتمد على عمليتي التفكيك والتركيب، أو عملية التقطيع والمونتاج، وعملية العزل والميكساج، وعملية النقل والإلصاق (Copier coller)...

ويبدو من هذا كله أن النص التفاعلي أو النص الرقمي هو نص مهجن (Hétérogène) بامتياز، تتداخل فيه مجموعة من النصوص والروابط والوسائط والعوالم. فهناك النص الأدبي، والنص الصوتي المسموع، والنص البصري، والنص الموسيقي، والنص المتحرك، والنص المترابط، والنص التفاعلي، والنص الشبكي، والنص الإحالي... ويحتاج هذا كله إلى تشذير جزئي وكلي. علاوة على ذلك، يلاحظ أن ثمة نصوص وروابط تسهم في خلق بنية متآلفة (Une construction combinatoire).

وأكثر من هذا يتشكل النص الرقمي من مجموعة من الأنساق الكبرى والصغرى والفرعية التي تتآلف فيما بينها اتصالا وانفصالا وتضمنا، وتخضع هذه الأنساق لعملية التشذير عبر



مختلف المسارات الرقمية (Parcours) التي تربط بين النصوص والوسائط والروابط الممكنة.

المطلب الثالث: المستوى الشكلي والفني والجمالي

يهتم هذا المستوى بالآليات الفنية والجمالية واللسانية التي تتعلق بالأدب من جهة، والوسيط الرقمي من جهة أخرى. ومن ثم، يكون هدف البحث هو التحقق من توفر الوظيفة الأدبية من ناحية، ومدى تحقق الوظيفة الرقمية من ناحية أخرى.

ويستند هذا المستوى إلى تجنيس النص وتنميطه. ثم، دراسته وفق جنسه الأدبي، كأن يكون قصيدة شعرية، أو نصا قصصيا، أو قصة قصيرة جدا، أو رواية، أو مسرحية... ويحلل كل نص وفق مكونات الجنس الثابتة، وسماته النوعية التي تحضر وتغيب.

وإذا كان النص سرديا، فلابد من التوقف عند الأحداث، والشخصيات، والفضاء، والمنظور السردي، والزمن، والصيغ اللغوية والأسلوبية.

وإذا كان النص قصيدة شعرية، فلابد من التوقف عند المستويات الصوتية، والصرفية، والتركيبية، والدلالية، والبلاغية، والتداولية.

وإذا كان النص دراميا، فلابد من التوقف عند الحبكة الدرامية، والشخصيات، والصراع الدرامي، والإشارات الركحية، والفضاء الدرامي، والحوار، والأسلوب.

وإذا كان النص قصة قصيرة جدا، فلابد من مراعاة أركانه وشروطه، كالتوقف عند الحبكة القصصية، والحجم القصير جدا، والتكثيف، والحذف، الإضمار، والتراكب، والصورة الومضة، والتسريع، والإدهاش، والإرباك وغيرها من المكونات والسمات الأخرى.



ولابد من التوقف عند مختلف الروابط التي تسهم في نقل الأحداث والشخصيات والأفضية في علاقتها بالنص، والصوت، والصورة، والحركة، والوسيط الإعلامي التقني.

ويعني هذا كله أن المستوى الفني والجمالي للنص الرقمي يعنى بما يلي:

❶ تجنيس النص وتنميطه وفق أدبيته الداخلية والخارجية؛

❷ تحديد مكونات النص وسماته الأدبية والرقمية؛

❸ التوقف عند بلاغة النص الرقمي وفنياته وجمالياته؛

❹دراسة الأسلبة الأدبية والرقمية؛

❺الاستعانة بلسانيات النص الرقمي وتداولياته؛

❻ الاهتمام بمعمار النص الرقمي ومكوناته البنيوية والشذرية؛

❼دراسة الجمالية الآلية والوسائطية صوتا، وصورة، وحركة، وحوسبة.



المطلب الرابع: المستـوى الموضوعاتـي

يرصد هذا المستوى الموضوعات والتيمات التي يزخر بها النص الرقمي، مع تصنيفها ودراستها ومعالجتها معجميا ودلاليا وسياقيا وتداوليا. وينبني هذا المستوى على العمليات التالية:

❶ تحديد العقد النصية والرقمية (مواضيع التصفح)؛

❷ رصد مختلف الروابط الداخلية والخارجية (العلاقات التفاعلية بين الأنساق الرقمية)؛

❸ استجلاء الأكوان الافتراضية (الكون اللغوي، والكون الكتابي، والكون الشبكي، والكون الخيالي، والكون الرقمي...)؛

❹ جرد مختلف الحقول الدلالية الأدبية، والحقول الدلالية الرقمية، والحقول التقنية والوسائطية...

بمعنى أن هذا المستوى يعنى بالموضوعات والمحمولات والقضايا المنطقية ذات البعد الدلالي. كما يتضمن العقد والروابط. و" تستعمل العقدة في النص المترابط أو الوسائط المترابطة للدلالة على المادة التي تتشكل منها المعلومات التي نتعامل معها. إنها تناظر أحيانا صفحة أو كتلة من المعلومات، أو هي الوحدة أو البنية التي نتفاعل معها كقراء باعتبارها وثيقة أو نصا، أو صورة... وكل عقدة تؤدي إلى عقد أخرى بواسطة الروابط التي تصل بينها، أو بواسطة الخارطة التي توجه إلى الانتقال بين شبكة من العقد. "[١٥٩]

---

[١٥٩]– سعيد يقطين: نفسه، ص:٢٦٢.

ويكون الهدف من وراء المستوى الموضوعاتي هو تحديد الشبكة الدلالية للنص المترابط، أو النص التفاعلي المتشعب، بغرض التثبت من مختلف المكونات الدلالية التي يتكون منها النص الرقمي. و" يستعمل مصطلح الشبكة الدلالية (Réseaux sémantiques) في العلوم المعرفية للدلالة على مجموع المعارف أو البنيات المترابطة فيما بينها والتي يقوم الشخص بتشييدها وبنائها في مجال خاص. إن كل عنصر من هذه المعرفة أو البنية التي يقوم بتشييدها يسمى عقدة. وكل عقدة يتصل بعضها ببعض بواسطة روابط مشتركة أو دلالة. وتبعا لهذه المقايسة ينظر إلى النص المترابط باعتباره شبكة خاصة والإنترنيت باعتباره شبكة شاملة. "[١٦٠]

ويعني هذا كله أن المستوى الموضوعاتي همه الوحيد هو رصد العوالم الافتراضية الممكنة، واستخلاص الموضوعات الدلالية، والتمييز بين المعاجم الأدبية والرقمية والوسائطية.

المطلب الخامس: المستوى الوسائطي

يبحث هذا المستوى في نوعية السند(Support) أو الوسيط (Médium)الذي يوظفه النص أو الأدب الإبداعي في إطار ما يسمى بالوسائط المتعددة (multimédia). و" تستعمل الوسائل المتعددة في المجال السمعي البصري والمعلوميات للدلالة على استعمال الأصوات والصور والخطاطات ومقاطع الموسيقا وتوظيفها جميعا في آن واحد. "[١٦١]

---

[١٦٠]- سعيد يقطين: نفسه، ص:٢٦٢.

[١٦١]- سعيد يقطين: نفسه، ص:٢٦٧.



ومن هنا، يستعين الأدب الرقمي بمجموعة من الوسائط الأساسية: النص، والصوت، والصورة، والحاسوب. بالإضافة إلى الجمع بين الحرف والرقم، والمزج بين ماهو كتابي وماهو صوتي، أو التأليف بين الأنساق الموسيقية والغنائية والبصرية والأدبية والرقمية. بمعنى أن هناك تعددية في الوسائط المستخدمة.

ولابد من التوقف عند وسيط النص لدراسته طباعيا وكاليغرافيا وخطيا ورقميا، ودراسة وسيط الصوت في مختلف ذبذباته الفيزيائية وإيقاعاته الهمسية والجهرية، ودراسة وسيط الصورة بمختلف مؤشراته السيميوطيقية والأيقونية والرمزية، والتوقف أيضا عند مستوى التحريك أو طبيعة الحركة الحاسوبية. ثم، دراسة الوسيط الموسيقي في علاقة بالنص الرقمي. دون أن ننسى مختلف العمليات الهندسية الأخرى، كالبرمجة، والترقيم، والتحسيب، والتحكم، والربط، والاستعانة بالوسائط المتعددة... ويتم هذا كله في ارتباط وثيق بالجهاز التقني الإعلامي.

ويعني هذا كله أن الباحث يتوقف عند العناصر التالية بالتحليل والدرس والوصف والتقويم:

❶ مواصفات الوسيط النصي؛

❷ مواصفات الوسيط الصوتي؛

❸ مواصفات الوسيط الديجيتالي (الصورة)؛

❹ مواصفات الوسيط الحركي؛

❺ مواصفات الوسيط الحاسوبي.



المطلب السادس: المستوى التقني

يهتم هذا المستوى بما هو مادي وتقني وآلي. وهنا، نتحدث عن برامج آلية أوتوماتيكية تسهم في توليد النصوص الرقمية وتحريكها. ويعني هذا أن القراءة التقويمية للنص الأدبي لابد أن تعتمد على المعيار التقني، والمعيار السيميوطيقي، والمعيار التفاعلي. ولابد كذلك من استحضار البعد الجمالي إلى جانب البعد التقني. أضف إلى ذلك ضرورة التثبت من جمالية البعد المادي والتقني للواجهة النصية الرقمية. علاوة على الجمع بين الصورة البلاغية والصورة المادية. وغالبا، ما يعتمد البعد التقني المادي على الوسائط المتعددة المرتبطة بالحاسوب، وهندسة التحكم، وبرمجة الجهاز.

وقد أثبت مارشال ماكلوهان (Marshall Mc Luhan) أن الرسالة هي الوسيط[١٦٢]. ويقوم هذا الوسيط الآلي على مفاهيم السبرينتيقا(cybernétique)، والاتصال(Connexion)، والتدفق(Flux).

ويعني هذا كله أن الباحث يرصد مختلف التقنيات التي تسهم في توليد النص الأدبي الرقمي وهي على الشكل التالي:

❶ تقنيات النص الرقمي؛

❷ تقنيات الصوت؛

❸ تقنيات الصورة؛

[162] -Mc LUHAN Marshall, **Understanding Media**. New-York: Mc Graw-Hill, 1964.Traduction française: **Pour comprendre les médias**, Paris, Le Seuil, Coll. Points, 1968.

❹ تقنيات الحاسوب؛

❺ تقنيات الحركة؛

❻ تقيات الشاشة.

المطلب السابع: المستوى المرجعي

يعنى بدراسة السياق الرقمي الافتراضي بمختلف عوالمه النصية والمرجعية والتداولية والذهنية. ويحيل أيضا على الفضاء الشبكي الذي يعني" فضاء التواصل الذي يتم عبر الاتصال العالمي المتحقق بين الحواسيب من خلال شبكة الإنترنيت. وهذا الفضاء التواصلي يختلف عن مختلف الوسائط الموظفة للتواصل بين الناس. استعمل هذا المفهوم لأول مرة الروائي وليام جيبسون في روايته (Neuromancer) سنة ١٩٨٥. وانتشر استعمال هذا المفهوم للدلالة على فضاء الإنترنيت، وكل ما يتجسد من خلاله. "[١٦٣]

ويعني هذا أن النص الرقمي يتضمن مجموعة من العوالم والمراجع والفضاءات، كالعوالم الافتراضية الممكنة، وعوالم الشبكة، وفضاءات النوافذ، والمراجع الترابطية المختلفة والمتنوعة.

ويمكن اختزال ما قلناه في العناصر المنهجية التالية:

❶ تحديد المرجع النصي الداخلي؛

❷ تحديد المرجع النصي الخارجي؛

❸ إبراز مختلف العوالم الافتراضية الممكنة؛

---

[١٦٣]– سعيد يقطين: نفسه، ص:٢٦٢.

❹ تعيين السياق النصي التلفظي والتداولي؛

❺الإشارة إلى المراجع الترابطية والتناصية والتفاعلية والتعالقية؛

❻ استجلاء مختلف العوالم الشبكية ومراجعها الرقمية والحاسوبية والفضائية.

المطلب الثامن: المستـوى التفاعلي

يهتم هذا المستوى بالعلاقات التفاعلية الموجودة بين الكاتب والمتلقي الرقميين، أو بين السارد والقارئ الحاسوبي المفترض. و" يعتبر التفاعل في الإعلاميات- حسب سعيد يقطين- بمثابة عملية التبادل أو الاستجابة المزدوجة التي تتحقق بين الإمكانات التي يقدمها النظام الإعلامياتي للمستعمل، والعكس. ويمكن التدليل على ذلك من خلال نقر المستعمل على أيقونة مثلا للانتقال إلى صفحة أخرى، كما أن الحاسوب يمكن أن يطلب من المستعمل فعل شيء ما، إذا أخطأ التصرف من خلال ظهور شريط يحمل معلومات على المستعمل الخضوع لها لتحقيق الخدمة الملائمة. وهناك معنى آخر للتفاعل أعم، وهو ما يتمثل في العمليات التي يقوم بها المستعمل وهو ينتقل بين الروابط لتشكيل النص بالطريقة التي تفيده. وهو بذلك يتجاوز القراءة الخطية التي يقوم بها قارئ الكتاب المطبوع. ولقد ظهرت أعمال أدبية ـ، الرواية مثلا، أو فنية (الألعاب، أو الدراما...) تقوم على الترابط بين مختلف مكوناتها، وهي تنهض على أساس التفاعل أو القراءة التفاعلية. "[١٦٤]

وفي إطار عملية التفاعل، يمكن الحديث عن التفاعل الرقمي الداخلي، وعملية التناص،والترابط المتشعب...

---

[١٦٤]- سعيد يقطين: نفسه، ص:٢٥٩.



ويلاحظ على المستوى التفاعلي، أن القارئ لايمكن أن يغير طبيعة الكتاب الورقي، ولا يستطيع أيضا تغيير نظام هندسته، أو الإخلال بترتيبه ونسق مقاطعه وفقراته. في حين، يستطيع أن يغير النص الرقمي بالتصغير أو التكبير، بتقديم مقطع على حساب آخر، أو قراءته وفق منظورات مختلفة ومتنوعة. ويمكن أن يسهم في بنائه من جديد عبر ملاحظاته، وتعليقاته، وانتقاداته، وتقويماته، وتصويباته، واقتراحاته، ومشاركته في تشييد النص الإبداعي مناصفة أو جماعيا.

ويبدأ التفاعل الرقمي بواسطة التصفح والتوريق والإبحار، والتوقف عند النص الرقمي لقراءته في إطار سنده أو وسيطه الإعلامي، مع استحضار مختلف روابطه ومرفقاته الأخرى، كالصوت، والصورة، والموسيقا، والحركة. وبعد ذلك، تأتي عملية التفاعل الرقمي الحقيقي، بإعادة قراءة النص مرات متعددة، وبناء النص رقميا وقرائيا، وتطعيمه بالمعلومات والملاحظات والتعليقات الممكنة، واستكمال ما نقص منه جزئيا أو كليا.

وغالبا، ما يحمل النص الرقمي التفاعلي أجوبة عن مختلف أسئلة المتلقي المتصفح أو المتجول أو المستعمل(Utilisateur). ومن هنا، فالبنية التفاعلية مهمة جدا في مقاربة النص الرقمي، باستحضار أربعة أطراف أساسية هي: الكاتب، والنص، والحاسوب، والقارئ المتلقي. وتتخذ هذه الأطراف كلها طابعا رقميا.

وإذا كان النص الأدبي الكلاسيكي، ولاسيما السردي منه، خاضعا للترتيب الكرونولوجي والسببي والخطي والتعاقبي، فإن النص السردي الرقمي والتفاعلي غير خاضع لهذه الضوابط القرائية، فيمكن للمتلقي أن يبعثر هذه الخطية بشكل كلي أو جزئي، ويخلخلها على



مستوى التصفح والإبحار والتجوال من أجل بناء خطية جديدة، كأن تكون خطية أفقية أو عمودية أو وسطية أو شذرية أو دائرية أو مبعثرة...

ويعني هذا أن المتلقي له الخيارات المتعددة كلها لقراءة النص الرقمي. وله أيضا الحرية الكاملة في اختيار موقع أو منظور أو رابط معين لإعادة قراءة النص الرقمي قراءة متعددة ترابطية، وبنائه وفق تصورات تقنية جديدة. كأن يقرأ النص، مثلا، في الشاشة الحاسوبية، أو يقرؤه في شاشة الهاتف، أو يحمله في قرص مدمج، أو يحافظ عليه في الذاكرة التخزينية، وقد يقرؤه في مختلف الوضعيات القرائية المتنوعة...

ومن ثم، تختلف القراءة التفاعلية من النسخة الرقمية (version numérique) إلى النسخة الورقية (la version papier). ويعني هذا أن الخطية القصصية أو السردية تتغير من النص الورقي إلى النص الرقمي، وتخضع للتغيير والتصرف والتحوير الرقمي. وأكثر من هذا فالنص التفاعلي هو نص مهجن بامتياز، يتداخل فيه المبدع، والقارئ، والنص، والحاسوب، والصوت،والصورة، والحركة...

ولا يقتصر التفاعل على عملية القراءة، بل هناك أيضا ما يسمى بعملية التناص (intertextalité) التي تقوم على أساس وجود نصوص مضمرة وصريحة في النص الرقمي الأصيل، يستدعيها المبدع، في نصه الرقمي، بطريقة واعية أو غير واعية، كأن يستخدم المستنسخات النصية بمختلف أنواعها، أو يتفاعل مع نصوص خارجية تاريخية، وسياسية، واجتماعية، واقتصادية، وثقافية، وحضارية، ودينية، وأدبية، وفنية، وعلمية... أو يستثمر المعرفة الخلفية بمدوناتها، وخطاطاتها، وإحالاتها، وسيناريوهاتها... ، أو يعتمد على التضمين والاقتباس والاستشهاد، أو يوظف النص الموازي بمختلف عتباته الفوقية والمحيطة.

وهنا، يمكن الحديث عن عوالم افتراضية رقمية داخلية، وعوالم نصية خارجية، وروابط رقمية مختلفة، كالمواقع(Sites)، والمدونات والمنتديات الشخصية والغيرية والخاصة والعامة، والشبكات الرقمية، والصفحات الرقمية...

وبهذا، يمكن الحديث عن نظرية العوالم الممكنة في سياقها الإعلامي والرقمي؛ تلك العوالم التي تتوازى وتتماثل مع العالم الواقعي المادي المحسوس.

ومن جهة أخرى، قد تخضع عملية الإبحار التفاعلي لعامل السرعة، أو عامل الحركة، أو عامل البطء والتريث، أو عامل القفز والحذف والإضمار...

المطلب التاسع: المستوى اللوغاريتمي

يبحث عن علاقة الحرف بالرقم، ويدرس مختلف عمليات الرقمنة الهندسية التي تسهم في إنتاج النص الإبداعي. إنه بمثابة مستوى توليدي إنتاجي بامتياز، يرصد مختلف العمليات والمراحل التي يمر بها النص الأدبي من العمق نحو السطح. وأكثر من هذا يفسر الخطوات الإجرائية التي يخضع لها النص الأدبي الرقمي عبر عمليات الترقيم، والهندسة، والضبط، والبرمجة، والتحكم، والتحسيب، والربط، والتحويل... إلى أن يصبح النص الأدبي نصا رقميا، يتكون من مجموعة من الوسائط النصية والبصرية المترابطة.

ومن هنا، يخضع المستوى اللوغاريتمي للتحسيب من جهة، والترقيم من جهة أخرى. فالتحسيب " عملية نقل النص أو الصورة أو ما شاكل ذلك من الوثائق من طبيعتها



الأصلية التي توجد عليها (نص مطبوع أو مخطوط مثلا) إلى الحاسوب، والمقصود بذلك عملية ترقيمها [١٦٥]. "

أما عملية الترقيم، فهي" نقل أي صنف من الوثائق من النمط التناظري إلى النمط الرقمي. وبذلك، يصبح النص والصورة الثابتة أو المتحركة والصوت أو الملف... مشفرا إلى أرقام لأن هذا التحويل هو الذي يسمح للوثيقة أيا كان نوعها بأن تصير قابلة للاستقبال والاستعمال بواسطة الأجهزة المعلوماتية. "[١٦٦]

إذاً يعنى المستوى اللوغاريتمي بالعمليات الرياضية والمنطقية والهندسية التي تتحكم في توليد النصوص الأدبية الرقمية المتشعبة.

المطلب العاشر: المستوى الترابطي

يهتم هذا المستوى بالعلاقات الترابطية التي تكون بين النص الأدبي ومختلف الوسائط الإعلامية الأخرى حتى يستوي نصا أدبيا رقميا أصيلا. ومن ثم، يرتبط النص الأدبي بوسائط أخرى، في إطار عملية التقطيع(Découpage) أو التركيب (Montage)، كأن يرتبط، مثلا، بالصورة، والصوت، والإطار، والموسيقا، واللوحة التشكيلية. ومن هنا، " لايقف النص المترابط عند حد الربط بين النصوص المكتوبة، ولكنه يمكن أن يتعدى ذلك ليشتمل إلى جانبها على الصورة، والصوت،والحركة... منفردة أو متصلة. وكلما كان إمكان الربط بين هذه المكونات جميعها فإننا نغدو ليس أمام النص المترابط فقط، ولكننا نتعداه إلى

[١٦٥]– سعيد يقطين: نفسه، ص:٢٨٥.

[١٦٦]– سعيد يقطين: نفسه، ص:٢٥٩.

الوسائط المترابطة حيث تغدو كل عقدة كيفما كان نوعها مرتبطة بغيرها، تماما كما نجد في أي نص مترابط."[١٦٧]

ومن هنا، يتميز المستوى الترابطي بعقد صلات ترابطية بين النص وباقي النصوص والنوافذ الرقمية المتشعبة الأخرى.

المطلب الحادي شعر: مستوى التحريك

يهتم مستوى التحريك (Animation) بتحريك النص الرقمي تحسيبا وترقيما وتفاعلا وتشعيبا، ويتم بالانتقال السريع من نافذة إلى أخرى، ومن صفحة إلى أخرى، بطريقة سريعة وديناميكية.

وإذا كان النص الورقي نصا ثابتا وساكنا وستاتيكيا، فإن النص الرقمي نص حركي ديناميكي خاضع لمجموعة من الديناميكيات: ديناميكية في التصفح والإبحار والتوريق، وديناميكية في البحث عن المعنى، وديناميكية في الانتقال من فضاء إلى فضاء آخر، وديناميكية التفاعل والترابط والتشعيب والتناسل والتوليد.

المطلب الثاني عشر: المستوى التناصي

يعد التناص من أهم آليات التفاعل الرقمي. ويتخذ بعدا أدبيا وفنيا وجماليا من جهة، وبعدا رقميا وتقنيا من جهة أخرى. ومن ثم، فهو من أهم المفاهيم النقدية التي اهتمت بها الشعرية الغربية وما بعد البنيوية والسيميائيات النصية؛ لما له من فعالية إجرائية في تفكيك النص وتركيبه، والتغلغل في أعماق النص ولا شعوره الإبداعي.

---

[١٦٧]- سعيد يقطين: نفسه، ص:٢٦٦-٢٦٧.

وإذا كان التناص مصطلحا نقديا تسلح به النقاد العرب الأقدمون تحت تسميات عديدة، مثل: السرقات الشعرية، والتضمين، والنحل، والانتحال، والأخذ، والتأثر، فإن النقاد والدارسين الغربيين ابتعدوا عن مفهوم السرقة(Plagiat) القدحي، فعوضوه بمصطلح التناص بديلا منه، واهتموا بالجانب الإيجابي فيه، والذي يتمثل في البحث عن أصول الإبداع، ومكوناته الجنينية، وعلاقات التفاعل والتأثر والتأثير.

ويتخذ التناص، في الأدب الرقمي، بعدا ترابطيا وتفاعليا متشعبا يدرس في ضوء الثقافة الرقمية والإلكترونية والحاسوبية.

المطلب الثالث عشر: المستوى الوظيفي

يركز هذا المستوى الوظيفي، في دراسته للأدب الرقمي، على الوظيفة الأدبية أو الجمالية (La fonction poétique) من جهة، والوظيفة الرقمية (La fonction numérique) من جهة أخرى.

و نعني بالوظيفة (Function) ذلك الدور الذي يؤديه عنصر لغوي ما داخل ملفوظ ما، أو داخل نص أو خطاب ما، مثل: الفونيم (الصوت)، والكرافيم (الوحدة الخطية)، والمورفيم (المقطع الصرفي)، والمونيم (الكلمة)، والمركب(العبارة)، والجملة، والصورة البلاغية، أو ذلك الدور الذي يؤديه العنصر السيميائي من رمز، وإشارة، وأيقون، وصورة، ومخطط داخل سياق تواصلي ما...

وهكذا، فالفاعل النحوي له دور معين داخل الجملة، وله أيضا وظيفة نحوية. والفعل له وظيفة محددة، والمفعول به له وظيفة كذلك، والحروف والظروف لها وظائف معينة. بمعنى أن

كل عنصر لغوي له وظيفة ما داخل وضعية تواصلية معينة. وقد تهيمن وظيفة محددة على باقي الوظائف الأخرى داخل جملة أو نص أو ملفوظ ما. وهنا، نتحدث -إذاً- عن الوظائف الأساسية والوظائف الثانوية.

ومن ثم، فقد ارتبط الاهتمام بالوظيفة في إطار المدرسة اللسانية التشيكية براغ (Prague)، والمدرسة اللسانية البنيوية الوظيفية. ومن أهم اللسانيين الوظيفيين: رومان جاكبسون(Roman Jakobson)، وتروبتسكوي(Nicolai Troubetskoy)، وكارشفسكي(Sergei Karcevski)، وفندريس(J. Vendrysès)، وبنيفنست(E. Beneveniste)، وأندري مارتينيه (A. Martinet)، وتانيير(L. Tesnière)، وكوجينحايم (G. Gougenheim)، وبرون(L. Brun)... [168]

ويستند التواصل اللساني حسب **رومان جاكبسون(Roman Jackobson)** إلى ستة عناصر أساسية[169]، وهي: المرسل، والمرسل إليه، والرسالة، والقناة، والمرجع، واللغة.

وللتوضيح أكثر، نقول: يرسل المرسل رسالة إلى المرسل إليه، حيث تتضمن هذه الرسالة موضوعا أو مرجعا معينا، وتكتب هذه الرسالة بلغة يفهمها كل من المرسل والمتلقي. ولكل رسالة قناة حافظة، كالظرف بالنسبة للرسالة الورقية، والأسلاك الموصلة بالنسبة للهاتف والكهرباء، والأنابيب بالنسبة للماء، واللغة بالنسبة لمعاني النص الإبداعي...

---

168 - Jean Dubois et autres: **Dictionnaire de linguistique**, Larousse, Paris, 1991, p: 388.

169 - JAKOBSON, R. **Essais de linguistique générale**, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

ويعني هذا أن اللغة ذات بعد لساني وظيفي، وأن لها ستة عناصر، وست وظائف: المرسل ووظيفته انفعالية، والمرسل إليه ووظيفته تأثيرية، والرسالة ووظيفتها جمالية، والمرجع ووظيفته مرجعية، والقناة ووظيفتها حفاظية، واللغة ووظيفتها وصفية وتفسيرية. ومن ثم، فإن الذي وضع هذا النموذج اللساني الوظيفي التواصلي هو الباحث الروسي ذي الجنسية الأمريكية **رومان جاكبسون**، وقد أثبته في كتابه(**اللسانيات والشعرية)** سنة ١٩٦٣م[١٧٠]، حيث انطلق من مسلمة جوهرية أساسها أن التواصل هو الوظيفة الأساسية للغة، وارتأى أن للغة ستة عناصر أساسية، ولكل عنصر وظيفة ما:

– عناصر التواصل ووظائف اللغة–

أرقام العناصر والوظائف	عناصر التواصل	مصدر التواصل	الوظيفة
١	المرسل	الرسالة	**انفعالية**
٢	الرسالة	الرسالة	**شعرية**
٣	المرسل إليه	الرسالة	**تأثيرية**
٤	القناة	الرسالة	**حفاظية**
٥	المرجع	الرسالة	**مرجعية**
٦	**اللغة**	**الرسالة**	**وصفية**

170-JAKOBSON, R.: « Linguistique et poétique », **Essais de linguistique générale**, Paris, Minuit, 1963, p. 209-248.



وقد تأثر **جاكبسون،** في هذه الخطاطة التواصلية، بأعمال **فرديناند دوسوسير(** **Ferdinand. De Saussure**)، والفيلسوف المنطقي اللغوي **جون أوسطين(** **John L. Austin**).

وعليه، فكثير من النصوص والخطابات والصور والمكالمات الهاتفية عبارة عن رسائل يرسلها المرسل إلى مرسل إليه، حيث يحول المتكلم رسالته إلى نسيج من الانفعالات والمشاعر والأحاسيس الذاتية، ويستخدم في ذلك ضمير المتكلم. ومن ثم، يتخذ المرسل بعدا ذاتيا قوامه التعبيرية الانفعالية. بمعنى أن الوظيفة الانفعالية التعبيرية هي التي تحدد العلائق الموجودة بين المرسل والرسالة. وتحمل هذه الوظيفة، في طياتها، انفعالات ذاتية، وتتضمن قيما ومواقف عاطفية ومشاعر وإحساسات، يسقطها المتكلم على موضوع الرسالة المرجعي. أما المرسل إليه، فهو المخاطب الذي توجه إليه رسائل المتكلم بضمير المخاطب بغية إقناعه، أو التأثير فيه، أو إثارة انتباهه سلبا أو إيجابا. ومن هنا، فإن الوظيفة التأثيرية هي التي تقوم على تحديد العلاقات الموجودة بين المرسل والمتلقي، بتحريض المتلقي، وإثارة انتباهه، وإيقاظه عبر الترغيب والترهيب. وهذه الوظيفة ذاتية بامتياز، مادامت قائمة على الإقناع والتأثير.

إذاً، يتحول الخطاب اللفظي أو غير اللفظي إلى رسالة، وهذه الرسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه، فيساهمان في تحقيق التواصل المعرفي والجمالي. وهذه الرسالة مسننة بشفرة لغوية، يفككها المستقبل، ويؤولها بلغته الواصفة. وتتجسد هذه الرسالة ذات الوظيفة الشاعرية أو الجمالية بإسقاط المحور الاستبدالي على المحور التأليفي، أو إسقاط محور الدلالة والمعجم على محور التركيب والنحو انزياحا أو معيارا. ويعني هذا أن الوظيفة الجمالية أو





الشعرية هي التي تحدد العلائق الموجودة بين الرسالة وذاتها. وتتحقق هذه الوظيفة بإسقاط المحور الاختياري على المحور التركيبي، عندما يتحقق الانتهاك والانزياح المقصود بشكل من الأشكال.

كما تهدف الرسالة عبر وسيط القناة إلى الحفاظ على التكلم، وعدم انقطاعه: (آلو... آلو... هل تسمعني جيدا؟...). أي: تهدف وظيفة القناة إلى تأكيد التواصل، واستمرارية الإبلاغ، وتثبيته أو إيقافه، والحفاظ على نبرة الحديث والكلام المتبادل بين الطرفين. وللغة كذلك وظيفة مرجعية، ترتكز على موضوع الرسالة باعتباره مرجعا وواقعا أساسيا، تعبر عنه تلك الرسالة. وهذه الوظيفة في الحقيقة موضوعية، لا وجود للذاتية فيها، نظرا لوجود الملاحظة الواقعية، والنقل الصحيح، والانعكاس المباشر... وثمة وظيفة أخرى مرتبطة باللغة، وتسمى بالوظيفة الوصفية أو الوظيفة الميتالغوية القائمة على الشرح والوصف والتفسير والتأويل، وتهدف هذه الوظيفة إلى تفكيك الشفرة اللغوية، بعد تسنينها من قبل المرسل. والهدف من السنن هو وصف الرسالة لغويا، وتأويلها وشرحها وفهمها، مع الاستعانة بالمعجم أو القواعد اللغوية والنحوية المشتركة بين المتكلم والمرسل إليه.

ومن باب التنبيه، هنا، نحتكم إلى القيمة المهيمنة (La valeur dominante) كما حددها رومان جاكبسون؛ لأن نصا ما قد تغلب عليه وظيفة معينة دون أخرى، فكل الوظائف التي حددناها سالفا متمازجة؛ إذ نعاينها مختلطة بنسب متفاوتة في رسالة واحدة، حيث تكون الوظيفة الواحدة منها غالبة على الوظائف الأخرى حسب نمط الاتصال. ومن هنا، تهيمن الوظيفة الجمالية الشعرية على الشعر الغنائي. في حين، تهيمن الوظيفة التأثيرية على الخطبة، وتهيمن الوظيفة الميتالغوية على النقد الأدبي، وتغلب الوظيفة المرجعية





على النصوص التاريخية، وتهيمن الوظيفة الانفعالية على النصوص الشعرية الرومانسية، وتغلب الوظيفة الحفاظية على المكالمات الهاتفية.

وعليه، لايمكن الحكم على الأدب أو النص الرقمي بالأصالة والجودة والخاصية الإبداعية إلا إذا توفرت فيه الوظيفتان الأساسيتان ألا وهما: الوظيفة الأدبية والوظيفة الرقمية. ومن جهة أخرى، لايمكن تقويم الأدب الرقمي إلا في ضوء ثلاثة معايير أساسية هي: المعيار التقني، والمعيار السيميوطيقي، والمعيار التفاعلي.

المبحث الثالث: المصطلحات النقدية

تستند المقاربة الوسائطية إلى مجموعة من المفاهيم والمصطلحات النقدية الإجرائية التي يمكن حصرها في ما يلي:

الشاشة- التصفح- الإبحار- الإنترنيت- التجوال- التحسيب- الرقمنة- التفاعل- التيهان- الذاكرة- الخارطة- الشبكة - الرابط- النص المتشعب- الشبكة الدلالية- الفضاء الشبكي- العوالم الافتراضية- المتصفح- المستعمل- الموقع- النص الشبكي- الواجهة- الواقع الافتراضي- الوسائط- الوسائطيات- الاتصال- التحكم- البرمجة- القراءة الرقمية- النص الرقمي- البيئات الرقمية-السياق الرقمي- الكائنات الرقمية- الشخصيات الرقمية- الفضاء الرقمي- الحدث الرقمي-الخطية واللاخطية-الويب- عملية الربط- عمليات الاتصال وفك الاتصال- الثقافة الرقمية- المرجع الرقمي- الطابع التفاعلي- النقر- الانتقال النقري- المسارات الرقمية - المعنى الرقمي- اللوغاريتمية- التسجيل- المعلومات- البيانات- المعطيات- الداتا- الموسوعة الثقافية- الإعلام- الأرقام- الرياضيات- الآلية- التقنية- الحاسوب- الإنتاج الرقمي- التمثيل الرياضي للعالم-القيم الرياضية- المحيط



الرقمي- الكون الرقمي- اللوائح والملفات الرقمية- الرابط الترابطي- العلاقة الارتباطية- عملية النقل والإلصاق- التناص-الطابع الوسائطي المتعدد- المزج - التعددية- التهجين- الملفات الحاسوبية- السند- النوافذ- النص المترابط- المواقع- المدونات- البرنامج- السبرينيتيقا- التحكم الآلي- العقد- الروابط- الحقول المعجمية الرقمية- الذكاء الاصطناعي- التفاعل- النص الفائق- النص المتعالق- الوسائط الإلكترونية- المكتبة الإلكترونية- المعلوميات- الفأرة- الوحدة المعلوماتية- خرائط التصفح- المعالجة- التنشيط الرقمي- الملفات الرقمية- البلاغة الرقمية-الوسائط المتشعبة- المستندات- الوثائق- السيرفر (الخادم)- المستندات المحمولة- الأبعاد الثنائية والثلاثية- نظام ويندوز- الحاسبات- الطابعات- ماكينتوش- الفوتوشوب-الجهاز- معالج النصوص(Word)-الماسح الضوئي(السكانير)- البرنامج- الشذرة- المنتديات- المكتبة الناطقة- التخزين- القص- واللصق- وإعادة الاستعمال- الملف النصي- المبرمج- المصور- السيناريوهات- الخطاطات- المدونات- المعرفة الخلفية- الاستنساخ...

وخلاصة القول، هذه هي أهم المبادئ التي ترتكز عليها المقاربة الوسائطية، بمختلف مستوياتها المنهجية الإجرائية التي تتمثل في مستوى التصفح، ومستوى التشذير، والمستوى التفاعلي، والمستوى التقني، والمستوى الوسائطي، والمستوى الموضوعاتي، والمستوى الفني والجمالي، والمستوى المرجعي، والمستوى الوظيفي، ومستوى التحريك...

وتلكم كذلك أهم المصطلحات النقدية التي تعتمد عليها هذه المقاربة الميدولوجية الوسائطية أجرأة وتنزيلا وتطبيقا.





الخاتـمـة

وخلاصة القول، يتبين لنا، مما سلف ذكره، أن الأدب الرقمي قد عرف عدة اصطلاحات مختلفة ومتنوعة، تختلف من باحث إلى آخر، وتختلف باختلاف الأنساق والمنظومات الفكرية. وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على فوضى المصطلح الإعلامي في الحقلين الثقافيين الغربي والعربي على حد سواء.

ومن ثم، فقد تبنينا مصطلح الأدب الرقمي بدل مصطلح الأدب المترابط الذي يحيل على دلالات تقنية وآلية وتناصية وتفاعلية فقط، بل الأدب الرقمي هو منتج فني وجمالي مصنوع من برامج لوغاريتمية ورياضية وهندسية وتقنية. ومن ثم، فهذا المصطلح عام. في حين، يعد مصطلح النص المترابط مصطلحا خاصا يحيل فقط على العلاقات الترابطية ليس إلا.

ومن هنا، فقد ظهر الأدب الرقمي في منتصف القرن العشرين لأسباب ذاتية وموضوعية. ويبقى التطور التكنولوجي والرغبة في الطبع والانتشار من أهم العوامل الأساسية التي ترتبط بظهور الأدب الرقمي في الحقلين الثقافيين: الغربي والعربي على حد سواء.

ومن جهة أخرى، فقد عرف الأدب الرقمي مسارا تاريخيا متطورا غربا وشرقا، من حيث الإبداع والتنظير والتطبيق والتكوين والتأطير.

وإذا كان الأدب الرقمي قد عرف انتعاشا وتطورا وازدهارا كبيرا في الولايات المتحدة الأمريكية، وكندا، وأوروبا، فإن هذا الأدب ما يزال جنينيا وضعيفا ومتعثرا في الحقل الثقافي العربي، وما تزال كتاباته النظرية والإبداعية قليلة جدا تعد على الأصابع.





علاوة على ذلك، فقد عرف الأدب الغربي من جهة، والأدب العربي من جهة أخرى، مجموعة من وسائط الكتابة والإنتاج، وقد أجملناها تاريخيا في الأدب ذي الوسيط البياني، والأدب ذي الوسيط الطباعي، والأدب ذي الوسيط الصوتي والسمعي، والأدب ذي الوسيط الرقمي والإلكتروني.

أما فيما يخص تعريف الكتابة الرقمية، فهي تلك الكتابة التي تتميز بطابعها الرقمي والحاسوبي والافتراضي، وتخضع لبنية توليدية رياضية ومنطقية ولوغاريتمية مبرمجة وآلية.

ومن ثم، فالكتابة الرقمية هي كتابة افتراضية، وكتابة ترابطية، وكتابة تفاعلية، وكتابة آلية، وكتابة ديناميكية، وكتابة مشهدية، وكتابة صوتية ومسموعة، وكتابة بصرية، وكتابة توليدية، وكتابة مبرمجة، وكتابة تناصية، وكتابة وسائطية، وكتابة جماعية تشاركية، وكتابة مشهدية، وكتابة مفتوحة، وكتابة مهجنة بوليفونية، وكتابة متشعبة، وكتابة تجريبية...

أما فيما يتعلق بالمقاربة الوسائطية، فهي مقاربة رقمية متعددة المستويات. فهناك مستوى التصفح، ومستوى التشذير، والمستوى التفاعلي، والمستوى التقني، والمستوى الوسائطي، والمستوى الموضوعاتي، والمستوى الفني والجمالي، والمستوى المرجعي، والمستوى الوظيفي، ومستوى التحريك...

وتستند هذه المقاربة كذلك إلى مجموعة من المفاهيم والمصطلحات النقدية التي تعتمد عليها هذه المقاربة الميدولوجية بصفة عامة.

ويتضح لنا، من هذا كله، أن العالم العربي ما يزال يتموضع بين ثقافتين هما: الثقافة الورقية والثقافة الرقمية. وما فتئ هذا العالم يعطي أهمية كبرى للثقافة الورقية على حساب الثقافة





الرقمية الإلكترونية. ويعني هذا أن العالم العربي ما يزال متأخرا في مجال المعلوميات والرقميات مقارنة بالدول الغربية من جهة، ودول التنينات الكبرى في آسيا الجنوبية من جهة أخرى.

وما يزال هذا العالم مرتبطا بالماضي والتراث والثقافة التقليدية المستهلكة على حساب الإبداع والحداثة والمعاصرة العلمية والتقنية، وهو عاجز إلى حد ما عن المواكبة الميدانية والانفتاح العلمي والثقافي على الآخر، وتمثل ما لديه من تكنولوجيا متطورة.





ثبت المصادر والمراجع

المصـادر الإبداعيـة:

١- أحمد بلبداوي: **حدثنا مسلوخ الفقر وردي**، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر بالدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٣م.

٢- أحمد بلبداوي: **هبوب الشمعدان**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٠م.

٣- بنسالم حميش: **كناش إيش تقول**، دار الأندلس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٧م.

٤- بنسالم حميش: **ثورة الشتاء والصيف**، منشورات البديل، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر بالدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٢م.

٥- بنسالم حميش: **أبيات سكنتها... وأخرى**، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة١٩٩٧م.

٦-عبد الكبير الخطيبي: **ديوان الخط العربي**، ترجمة برادة، دار العودة، بيروت، لبنان، طبعة ١٩٨٠م.

٧- عبد الله راجع:**سلاما وليشربوا البحار**، مطبعة الأندلس، البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨١م.

٨- مُحَّد الطوبي: **غواية الأكاسيا**، مطبعة البوكيلي، القنيطرة، الطبعة الأولى سنة٢٠٠٧م.



٩- وفاء العمراني: **لابيت حين...** ، مطبعة البوكيلي، القنيطرة، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٧م.

١٠- مُحَمَّد بنيس: (موسم الحضرة)، **مجلة الثقافة الجديدة**، عدد:١٩، سنة ١٩٨١م.

١١- مُحَمَّد بنيس: **موسم الشرق**، دار توبقال للنشر، المحمدية، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥م.

المصادر العامة:

١٢-ابن خلدون: **المقدمة**، تحقيق: عبد الله مُحَمَّد الدرويش، دار يعرب، طبعة ٢٠٠٤م.

١٣- ابن رشيق القيرواني: **العمدة**، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، دار الرشاد، البيضاء، الجزء الأول، بدون تاريخ للطبع.

١٤- ابن سناء الملك: **دار الطراز**، تحقيق: جودت الركابي، دار الفكر، دمشق، سورية، طبعة ١٩٨٠م.

١٥- ابن منظور: **لسان العرب**، الجزء الرابع عشر، دار صادر، بيروت، لبنان، طبعة ٢٠٠٣م.

١٦- ابن وهب: **البرهان في وجوه البيان**، تحقيق: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، العراق، طبعة١٩٦٧م.

١٧- أبو البقاء الرندي: **الوافي في نظم القوافي**، تحقيق الخمار الكنوني، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، ١٩٧٤م، غير منشورة، كلية الآداب، الرباط، المغرب.



١٨- أبو حيان التوحيدي: **رسالة علم الكتابة**، تحقيق ابراهيم الكيلاني، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة ١٩٥١م.

١٩- إخوان الصفا: **رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء**، تحقيق بطرس بستاني، دار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٥٧م.

٢٠- السيد البطليوسي: **الاقتضاب في شرح أدب الكتاب**،تحقيق: مصطفى السقا – حامد عبد المجيد، دار الكتاب المصرية، القاهرة، مصر، طبعة ١٩٩٦م.

٢١- الصولي: **أدب الكاتب**، دار الكتب العلمية، تحقيق: أحمد حسن بسج، بيروت، لبنان، طبعة ١٩٩٧م.

٢٢- القلقشندي: **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، الجزء الثالث،المطبعة الأميرية، القاهرة، مصر، طبعة،١٩١٤م.

٢٣- مُحَّد بن حسن الطيبي:**جامع محاسن كتاب الكتاب**، تقديم صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، طبعة ١٩٦٢م.

٢٤- محيي الدين بن العربي: **الفتوحات المكية**، ضبط وتصحيح شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.





المراجع بالعربيـة:

٢٥–إبراهيم أحمد ملحم: **الأدب والتقنية مدخل إلى النقد التفاعلي**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن ٢٠١٣م.

٢٦– إبراهيم أحمد ملحم: **الرقمية وتحولات الكتابة النظرية والتطبيق**، عالم الكتب الحديث، إربد ـ الأردن ٢٠١٥.

٢٧-أحمد عفيفي: **نحو النص**، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠١م.

٢٨– إياد إبراهيم فليح الباوي وحافظ مُحَمَّد عباس الشمري: **الأدب التفاعلي الرقمي الولادة وتغير الوسيط**، الطبعة الأولى ٢٠١٣م.

٢٩– إيمان يونس: **تأثير الإنترنيت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث**، دار الهدى للطباعة والنشر كريم / دار الأمين للنشر والتوزيع، الأردن – عمان / فلسطين – رام الله، ٢٠١١م.

٣٠– بنسالم حميش: **معهم حيث هم**، بيت الحكمة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٨م.

٣١– جميل حمداوي: **الشعر الأمازيغي في منطقة الريف، أنطولوجيا وببليوغرافيا**، منشورات دار الريف للنشر والتوزيع، طبع رباط نيت،المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٣م.

٣٢– جميل حمداوي: **نظريات النقد الأدبي في مرحلة مابعد الحداثة**، منشورات مكتبة أم سلمى، مطبعة رباط نيت، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى ٢٠١٥م.

٣٣– حسام الخطيب: **الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع**، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، طبعة ١٩٩٦م.



٣٤- ديفيد كارتر: **النظرية الأدبية**، ترجمة: باسل المسالمه، دار التكوين، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠م.

٣٥- روبرت دي جراند: **النص والخطاب والإجراء**، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٨م.

٣٦- رولان بارت: **درس السيميولوجيا**، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، طبعة ١٩٨٥م.

٣٧- زهور كروم:**الأدب الرقمي: أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية**، مطبعة الأمنية، الرباط الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٩م.

٣٨- عبد الفتاح كليطو:**الأدب والغرابة**، دار الطليعة، بيروت، لبنان،الطبعة الثانية، سنة ١٩٨٣م.

٣٩- عبد النور إدريس: **الثقافة الرقمية من تجليات الفجوة الرقمية إلى الأدبية**،سلسلة دفاتر الاختلاف، مطبعة سجلماسة، مكناس، الطبعة الأولى، ماي ٢٠١١م.

٤٠- عبد النور إدريس: **الثقافة الإلكترونية مدارات الرقمية: من العلوم الإنسانية إلى الأدبية الالكترونية**، دار فضاءات للنشر والتوزيع ،عمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٤م.

٤١- سعد البازعي وميجان الرويلي: **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، سنة ٢٠٠٠م.

٤٢- سعيد يقطين: **من النص إلى النص المترابط**،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٥م.



٤٣- سعيد يقطين: **النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية (نحو كتابة عربية رقمية)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٨م.

٤٤- فاطمة البريكي: **مدخل إلى الأدب التفاعلي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، طبعة ٢٠٠٦م.

٤٥- مارون بدران وليلي عبد الواحد: (النص المترابط (الهايبرتكس)، ماهيته وتطبيقاته)، **المجلة العربية للمعلومات**، المجلد١٨، العدد الأول، تونس ١٩٩٧م.

٤٦- مُحَمَّد خطابي: **لسانيات النص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٩١م.

٤٧- مُحَمَّد سناجلة: **رواية الواقعية الرقمية- تنظير نقدي**، منشورات مجلة إتحاد كتاب الإنترنت المغاربة، ٢٠٠٤م.

٤٨- مُحَمَّد الماكري: **الشكل والخطاب**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة١٩٩١م.

٤٩- مُحَمَّد مريني:**النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي**، كتاب الرافد، العدد:٠٨٩، مارس ٢٠١٥م.

٥٠- هلال ناجي: **ابن مقلة خطاطا وأديبا وإنسانا (مع تحقيق رسالته في الخط والقلم)**، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، الطبعة الأولى سنة ١٩٩١ م.

٥١- نبيل علي: **العرب وعصر المعلومات**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد:٢٨٤، أبريل ١٩٩٤م.

٥٢- نهلة فيصل الأحمد: **التفاعل النصي (التناصية النظرية والمنهج)**، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، السعودية، ١٤٢٣هـ.

المراجع الأجنبية:

53-AARSETH Espen, **Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.

54- AARSETH, Espen, **Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.

55- Apollinaire, Guillaume. 1965. **Oeuvres complètes**, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

56- Archibald, Samuel. **Le Texte et La Technique: La Lecture À L'heure Des Médias Numériques**. Le Quartanier. 2009.

57- Audet, René, and Simon Brousseau. 2011. "Pour une poétique de la diffraction de l'oeuvre littéraire numérique: L'archive, le texte et l'oeuvre à l'estompe. " **Protée** 39 (1): 9. doi:10. 7202/1006723ar.

58- Auguste Comte: **Cours de philosophie positive**, édition originale en six tomes.

59- Auguste Comte: La **Partie historique de la philosophie sociale**, 1841 ; tome 6.

60- Auguste Comte: **La Philosophie sociale et les conclusions générales**, 1839. Tome 5.

61- Auguste Comte: **Le Complément de la philosophie sociale, et les conclusions générales**, 1842 ; Paris, Bachelie.

62- Aurélie Cauvin, « rencontre avec Xavier Malbreil », in 0m1. com, 2001, http://www. 0m1. com/Theories/theorie5. htm

Bakhtine, M. Mikahailovich, ***the Dialogic Imagination***, Austin, University of Texas Press. ١٩٨١.

63- BALPE Jean-Pierre, « Présentation », **L'imagination informatique de la littérature**. St Denis: PUV, 1991.

64- Balpe, Jean-Pierre. 1991. **L'imagination informatique de la littérature**. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes.

65- BOOTZ Philippe, Les basiques de la littérature numérique: http://www. olats. org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/basiquesLN. php

66- Bootz, P. , **Les Basiques: la littérature numérique**, Olats/Leonardo, 2006.





67- BOUCHARDON Serge, **Le récit littéraire interactif: une valeur heuristique** | http://www. utc. fr/~bouchard/articles/bouchardon-C&L-jan2008. pdf

68- Bouchardon, S.:**La Valeur heuristique de la littérature numérique**, Hermann éditeurs, Paris, 2014.

69- Bouchardon, S. , **Littérature numérique – Le récit interactif**, éditions Lavoisier, 2009, Paris.

70- Bourdieu (Pierre), ***Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire***, Paris, Seuil, 1992.

71- DARQUIE Gaétan, Fragments et tensions dans la textualité numérique | http://www2. univ-paris8. fr/dela/etranger/pages/8/intermedialites. html

72- De Beaugrande, R. , & Dressler, W. U. (1981) **Introduction to text linguistics** / Robert-Alain De Beaugrande, Wolfgang Ulrich Dressler. London ; New York: Longman, 1981.

73- Doueihi, Milad. **Grande conversion numérique**. Paris: Seuil 2008.

74- Eduardo Kac: **Media Poetry: an International Anthology**, (ed.), Bristol (UK)&Chicago, 2007.






75- Ertzscheid, O. , **Les enjeux cognitifs et stylistiques de l'organisation hypertextuelle: le Lieu, Le Lien, Le Livre**, thèse de doctorat soutenue en 2002.

76- G. Apollinaire: **Poems of peace and war**, translated by Anne Hyde Greet, Berkeley: university of California press, 1980.

77- G. Apollinaire:**Calligrammes**, Paris, Gallimard, Coll. Poésie, 1966.

78- Gilles Deleuze: **L'image-mouvement**. *Cinéma 1*, Les Éditions de Minuit (coll. « Critique »), Paris, 1983.

79-Gilles Deleuze: **L'image-temps**. *Cinéma 2*, Les Éditions de Minuit (coll. « Critique »), Paris, 1985.

80- Gwénolé Gestin: (Littérature numérique: Le récit interactif, par Serge Bouchardon), http://acolitnum. hypotheses. org/231

81- Hayles, N. Katherine "Electronic Literature: What Is It?». **The Electronic Literature Organization**. 2007. http://eliterature. org/pad/elp. html.



82- Hayles, N. Katherine. **How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis**. University Of Chicago Press. 2012.

83- JAKOBSON, R. **Essais de linguistique générale**, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

84- JAKOBSON, R. : « Linguistique et poétique », **Essais de linguistique générale**, Paris, Minuit, 1963.

85- Jean Clément: **Ecritures Hypertextuelles**, Université Paris8.

86- Jean Dubois et autres: **Dictionnaire de linguistique**, Larousse, Paris, 1991.

87-Jean-Pierre Bobillot, Bernard Heidsieck:**Poésie action**, Paris, 1996. A la Bpi, niveau 3, **840 "19" HEID 5 BO**.

88- Jenkins, Henry. **Convergence Culture: Where Old and New Media Collide**. Revised edition. New York: NYU Press. 2008.

89- Marc Laprand, Amsterdam, 2004 "Algol", Noël Arnaud, **Temps mêlés n° 93-95**, 1968.

90- Mc LUHAN Marshall, **Understanding Media**. New-York: Mc Graw-Hill, 1964. Traduction française:



Pour comprendre les médias, Paris, Le Seuil, Coll. Points, 1968.

91-Norbert Wiener, **La cybernétique: Information et régulation dans le vivant et la machine**, Seuil, 2014.

92-Philippe Bootz:"vers de nouvelles formes en poésie numérique programmée ?", **Rilune n°5: littératures numériques en Europe, état de l'art**, juillet 2006.

93-Philippe Bootz:"Transitoire Observable, a Laboratory for Emergent Programmed Art", **dichtung-digital**, 2005.

94-Queneau, Raymond. 1961. **Cent mille milliards de poèmes**. Paris: Gallimard.

95-RABARDEL Pierre, **Les hommes et les technologies: approche cognitive des instruments contemporains**. Paris: Armand Colin, 1995.

96-Rainier Grutman:(**Polysystème**) , **Socius: ressources sur le littéraire et le social**, http://ressources-socius. info/index. php/lexique/21-lexique/48

97-Régis Debray: **Introduction à la médiologie**. PUF, Collection Premier Cycle, 2000.



98-Régis Debray: **Manifeste médiologique**. Gallimard, 1994.

99-Régis Debray: **Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident**, Gallimard, 1992.

100-Régis Debray, **Cours de médiologie générale**. Bibliothèque des Idées, 1991.

101-Régis Debray, **Le pouvoir intellectuel en France**, Ramsay, 1979.

102-Saemmer, A. , **Rhétorique du texte numérique**: **figures de la lecture, anticipations de pratiques**, Presses de l'enssib, Villeurbanne, 2015.

103-Theo Lutz:"Stochastische Texte", **Augenblick** 4, H. 1, S. 3-9, 1959.

104-Tynianov (Youry) & Jakobson (Roman), « Les problèmes des études littéraires et linguistiques » [1928], dans ***Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes***, trad. Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965.

105-Valéry, Paul. 1957. «Variété» dans Œuvres I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard.

106-Vitali-Rosati, Marcello. 2014. "Pour une définition du «numérique». " **Pratiques de l'édition numérique**. Presses Université de Montréal.

http://parcoursnumeriques-pum. ca/pour-une-definition-du-numerique.

107-VUILLEMIN, Alain et LENOBLE, Michel (Dir.), **Littérature et informatique: la littérature générée par ordinateur**. ARRAS: Artois Presses Université, (ÉTUDES LITTÉRAIRES), 1995.

108-VUILLEMIN, Alain et LENOBLE, Michel (Dir.), **Littérature Informatique Lecture: de la lecture assistée par ordinateur à la lecture interactive**. Limoge: Presses Universitaires de Limoges, 1999.

109-WEISSBERG Jean-Louis, **Présence à distance, déplacement virtuel et réseaux numériques: pourquoi nous ne croyons plus la télévision**. Paris: L'Harmattan, 1999.

المقـالات:

110- محمد العمري وآخرون: (الشاعر والقصيدة: حوار مع الشاعر التونسي منصف المزغني)، **مجلة دراسات أدبية سيميائية لسانية**،المغرب، العدد: ٥، ١٩٩١م.

١١١- نجيب العوفي: (الوخز بالشعر)، مقدمة، **وريقات الزمن الآخر**، لعز الدين الوافي، مطبعة Top Technique، الناظور، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠١م.





الرسائل والأطاريح الجامعية:

١١٢- جميل حمداوي: **مقاربة النص الموازي وأنماط التخييل في روايات بنسالم حميش**، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة، جامعة مُحَمَّد الأول بوجدة، السنة الجامعية: ٢٠٠٠-٢٠٠١م.





السيـرة العلـمية:



– جميل حمداوي من مواليد مدينة الناظور (المغرب).

– حاصل على دبلوم الدراسات العليا سنة ١٩٩٦م.

– حاصل على دكتوراه الدولة سنة ٢٠٠١م.

– حاصـل علـى إجـازتين:الأولى في الأدب العـربي، والثانيـة في الشـريعة والقـانون، ويعـد إجازتين في الفلسفة وعلم الاجتماع.

– أستاذ التعليم العالي بالمركز الجهوي لمهن التربية والتكوين بالناظور.

– أستاذ الأدب العربي، ومناهج البحث التربوي، والإحصاء التربوي، وعلوم التربية، والتربية الفنية، والحضارة الأمازيغية، وديدكتيك التعليم الأولي، والحياة المدرسية والتشريع التربوي...

–أديب ومبدع وناقد وباحث، يشتغل ضمن رؤية أكاديمية موسوعية.

– حصـل علـى جـائزة مؤسسـة المثقـف العـربي (سيدني/أسـتراليا) لعـام ٢٠١١م في النقـد والدراسات الأدبية.



- حصل على جائزة ناجي النعمان الأدبية سنة٢٠١٤م.

- عضو الاتحاد العالمي للجامعات والكليات بهولندا.

- رئيس الرابطة العربية للقصة القصيرة جدا.

- رئيس المهرجان العربي للقصة القصيرة جدا.

- رئيس الهيئة العربية لنقاد القصة القصيرة جدا.

- رئيس الهيئة العربية لنقاد الكتابة الشذرية ومبدعيها.

- رئيس جمعية الجسور للبحث في الثقافة والفنون.

- رئيس مختبر المسرح الأمازيغي.

- عضو الجمعية العربية لنقاد المسرح.

-عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية.

- عضو اتحاد كتاب العرب.

-عضو اتحاد كتاب الإنترنت العرب.

-عضو اتحاد كتاب المغرب.

- من منظري فن القصة القصيرة جدا وفن الكتابة الشذرية.

- مهتم بالبيداغوجيا والثقافة الأمازيغية.

- ترجمت مقالاته إلى اللغة الفرنسية واللغة الكردية.

– شارك في مهرجانات عربية عدة في كل من: الجزائر، وتونس، وليبيا، ومصر، والأردن، والسعودية، والبحرين، والعراق، والإمارات العربية المتحدة،وسلطنة عمان...

– مستشار في مجموعة من الصحف والمجلات والجرائد والدوريات الوطنية والعربية.

– نشر أكثر من ألف وثلاثين مقال علمي محكم وغير محكم، وعددا كثيرا من المقالات الإلكترونية. وله أكثر من (124) كتاب ورقي، وأكثر من مائة كتاب إلكتروني منشور في موقعي (المثقف) وموقع (الألوكة)، وموقع (أدب فن).

– ومن أهم كتبه: فقه النوازل، ومفهوم الحقيقة في الفكر الإسلامي، ومحطات العمل الديدكتيكي، وتدبير الحياة المدرسية، وبيداغوجيا الأخطاء، ونحو تقويم تربوي جديد، والشذرات بين النظرية والتطبيق، والقصة القصيرة جدا بين التنظير والتطبيق، والرواية التاريخية، تصورات تربوية جديدة، والإسلام بين الحداثة وما بعد الحداثة، ومجزءات التكوين، ومن سيميوطيقا الذات إلى سيميوطيقا التوتر، والتربية الفنية، ومدخل إلى الأدب السعودي، والإحصاء التربوي، ونظريات النقد الأدبي في مرحلة مابعد الحداثة، ومقومات القصة القصيرة جدا عند جمال الدين الخضيري، وأنواع الممثل في التيارات المسرحية الغربية والعربية، وفي نظرية الرواية: مقاربات جديدة، وأنطولوجيا القصة القصيرة جدا بالمغرب، والقصيدة الكونكريتية، ومن أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا، والسيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، والإخراج المسرحي، ومدخل إلى السينوغرافيا المسرحية، والمسرح الأمازيغي، ومسرح الشباب بالمغرب، والمدخل إلى الإخراج المسرحي، ومسرح الطفل بين التأليف والإخراج، ومسرح الأطفال بالمغرب، ونصوص مسرحية، ومدخل إلى السينما المغربية، ومناهج النقد العربي، والجديد في التربية والتعليم، وببليوغرافيا أدب الأطفال بالمغرب،



ومدخل إلى الشعر الإسلامي، والمدارس العتيقة بالمغرب، وأدب الأطفال بالمغرب، والقصة القصيرة جدا بالمغرب،والقصة القصيرة جدا عند السعودي علي حسن البطران، وأعلام الثقافة الأمازيغية...

- عنوان الباحث: جميل حمداوي، صندوق البريد١٧٩٩، الناظور ٦٢٠٠٠، المغرب.

- الهاتف النقال:٠٦٧٢٣٥٤٣٣٨

- الهاتف المنزلي:٠٥٣٦٣٣٣٤٨٨

- الإيميل:Hamdaouidocteur@gmail. com

.Jamilhamdaoui@yahoo



كلمات الغلاف الخارجي:

يتناول كتابنا هذا مفهوم الأدب الرقمي وتطوره في الحقلين الثقافيين الغربي والعربي، بالتوقف عند مصطلحات الأدب الرقمي ومفاهيمه وتعاريفه المختلفة، مع تحديد مقوماته ومرتكزاته الأساسية. ولم ننس سياقه التاريخي الذي يستلزم منا تقديم فرش زماني ومكاني، يتتبع مختلف مراحل هذا الأدب ومساراته المختلفة من منتصف القرن الماضي إلى سنوات الألفية الثالثة، بتقديم مجموعة من التصورات النظرية والإجرائية التي رافقت تطور الحاسوب والوسائط الإعلامية والتفاعلية الرقمية والإلكترونية.



المحتويات

